MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES,

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

COLLECTION IN-8°. — TOME XIV.

BRUXELLES,
M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Décembre 1862.

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES.

8. 701. E. 14.

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES,

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

COLLECTION IN-8°. — TOME XIV.

BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Décembre 1862.

BRITISH MUSEUM NATURAL HISTORY

DE L'INFLUENCE
DE LA
CIVILISATION SUR LA POÉSIE,
OU
HISTOIRE DE LA POÉSIE,
MISE
EN RAPPORT AVEC LA CIVILISATION;

PAR

FERDINAND LOISE,
Docteur en philosophie et lettres, professeur de rhétorique française
à l'Athénée royal de Tournai.

L'ITALIE ET LA FRANCE,

PRÉCÉDÉES D'UNE ÉTUDE SUR LA POÉSIE EN EUROPE DANS LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME ET AUX TEMPS BARBARES.

(*Mémoire présenté le 7 juillet 1862 et faisant suite au Mémoire couronné le 5 mai 1858, au concours d'éloquence française.*)

DE L'INFLUENCE
DE LA
CIVILISATION SUR LA POÉSIE.

LIVRE PREMIER.

LA POÉSIE DANS LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME ET AUX TEMPS BARBARES.

PREMIÈRE SECTION.

LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME.

CHAPITRE Ier.

TRIOMPHE DU CHRISTIANISME.

La Providence, pour ouvrir les voies au christianisme, avait permis que Rome fût la reine du monde. En rassemblant tant de peuples divers sous une même loi, et en leur faisant adopter la même langue, le génie de Rome préparait la diffusion de la lumière évangélique et l'unité des croyances. La conscience des peuples lassés du culte des idoles conspirait secrètement en faveur du christianisme. Les âmes en proie à la superstition éprouvaient un invincible besoin de croire. L'heure de la régénération avait sonné pour le monde.

Mais le paganisme était la religion de l'État. Détrôner les idoles, c'était résister à l'empereur. Cette résistance assimilait les chrétiens à des conspirateurs en révolte contre les lois de la société. Cette lutte terrible ne pouvait s'éteindre que dans le sang des martyrs.

Pendant trois siècles, le sang coula par torrents dans les murs de Rome, sans assouvir la rage des tyrans, mais aussi sans lasser la constance des héros de la foi, qui marchaient, qui couraient au-devant de la mort, le sourire sur les lèvres, en priant pour leurs bourreaux.

Il ne faut pas chercher la poésie chrétienne dans ce temps de persécutions sanglantes : ce n'est pas aux époques de luttes et de combats que naissent les chantres divins qui doivent éterniser la gloire du triomphe. Homère n'a assisté que par l'imagination aux exploits d'Achille sous les murs de Pergame. C'est quand les héroïques confesseurs de la foi seront allés recevoir dans le ciel la couronne du martyre que la poésie viendra répandre ses fleurs bénies sur leurs tombeaux sacrés.

En attendant, il faut combattre. C'est le temps des Pères de l'Église, de ces glorieux lutteurs que Dieu suscita, à l'aurore du christianisme, pour éclairer le monde comme des astres bienfaisants au sein des ténèbres de la barbarie.

Ce fut une époque bien mémorable dans les annales de l'humanité que celle qui amena le triomphe de la foi chrétienne. En vain les Césars avaient voulu étouffer la vérité dans des flots de sang humain. Après avoir trempé leur courage dans ces baptêmes de sang et leur esprit dans les austères méditations des catacombes, les chrétiens se trouvaient en mesure de livrer enfin un combat décisif sur le terrain des idées. La société païenne, rongée par le scepticisme et la débauche, n'avait plus d'autre principe de vitalité que son organisation légale et l'appui de la force publique, lorsque, par un mystérieux décret de la Providence, la foi nouvelle vint s'asseoir, revêtue de la pourpre de Constantin, sur le trône des Césars. Mais le triomphe n'était pas encore accompli dans l'ordre des idées. Une lutte se préparait entre l'esprit antique et l'esprit nouveau. Jamais on ne vit plus grand spectacle. Le polythéisme, la mythologie, la philosophie d'un côté; le judaïsme et le christianisme de l'autre, étaient en présence. Il semblait que l'antiquité se réveillât tout à coup d'un long sommeil pour déclarer la guerre à la doctrine du Christ. L'Orient s'unissant à l'hellénisme s'était donné rendez-vous à Alexandrie pour tuer le progrès; et Rome, qui avait ouvert ses portes à toutes les nations, assistait, haletante, à la lutte suprême de l'esprit humain contre un passé dont il reniait les tendances. Les combattants étaient les néoplatoniciens et les saints Pères. Cette lutte portait dans ses flancs les destinées du monde. Mais la victoire pouvait-elle être douteuse, quand les adversaires du christianisme se croyaient forcés, pour le combattre, de montrer dans le passé les rayons épars de la vérité que le Christ était venu réunir au foyer de la divine lumière? Les défenseurs de la foi, pour dissiper ce fantôme, n'avaient qu'à retourner contre lui ses propres armes, au nom de l'éternelle vérité dont la première parole avait retenti dans l'Éden. Les antiques croyances d'ailleurs étaient depuis longtemps ruinées dans le cœur des hommes. Le besoin de croire, inhérent à notre nature, et le remède qu'apportait le Christ aux plaies saignantes de l'humanité, précipitaient déjà les peuples au pied de la croix. Pendant que toutes les forces de l'intelligence se concentraient dans ce combat à mort entre les deux principes rivaux qui se disputaient l'empire du monde, la poésie, grossissant la voix pour se faire entendre au milieu de ce concours tumultueux de peuples qu'on voyait affluer dans Rome, cherchait vainement à suivre le sillon lumineux tracé par Virgile. Cette poésie sonore, mais vide, s'éteint dans les vers d'Ausone, de Sidoine Apollinaire, de Claudius et de Rutilius, au moment où les dieux vont disparaître sans retour du Capitole devant la croix du Sauveur.

La confusion d'idées qui régnait à cette époque était aussi funeste à la poésie que favorable à l'esprit de controverse. L'art, qui vit de souvenirs, de calme et de repos, ne peut fleurir dans ces époques de laborieux enfantement, où l'esprit humain, livré à des tiraillements sans nombre, semble attendre un mot d'ordre pour reprendre sa marche régulière vers les champs de l'avenir. C'est un moment de halte où tout le monde s'interroge avec anxiété sur la direction que va prendre la pensée. Des sectes nombreuses, enfantées par le mysticisme oriental et par la lutte du paganisme, jettent l'anarchie au sein de l'Église naissante. L'hérésie fermente et désole les consciences avides de foi; mais c'est par la puissance morale du raisonnement et non par la violence que la vérité triomphe. Les Pères de l'Église l'ont admirablement compris et sont enfin parvenus, à force de génie et de science, à dompter l'erreur. Au sortir du quatrième siècle, l'édifice imposant du catholicisme est constitué sur des fondements inébranlables.

CHAPITRE II.

TRANSFORMATION DE L'ART.

L'art s'applique à façonner ses œuvres sur un type nouveau où le culte de l'âme remplace le culte de la forme. La langue romaine, corrompue par le contact des nations étrangères, est adoptée par l'Église, qui la consacre à la célébration de ses augustes cérémonies. L'idiome latin, que comprennent tous les peuples soumis à la domination romaine, reste ainsi le véhicule de la civilisation.

L'œuvre de régénération, qui rencontrait tant de résistance dans ce monde encore païen, devait amener une réaction puissante contre les arts de la forme, ces agents auxiliaires du sensualisme. Voilà la cause du peu d'encouragement accordé à la poésie au temps du Bas-Empire.

Cependant il fallait satisfaire des imaginations remplies des riantes fictions de la mythologie païenne et peu sensibles aux préceptes sévères de la morale évangélique. C'est dans ce but que les premiers poëtes chrétiens s'attachèrent à versifier les récits de l'Écriture sainte, et particulièrement les miracles et la passion du Sauveur. D'autres firent de la controverse en vers pour combattre l'hérésie qui menaçait de briser l'unité de la foi.

La langue de Virgile, employée par ces écrivains sacrés, la langue de Virgile, altérée, corrompue, défigurée par tant d'éléments de dissolution, devait, pour être comprise de la multitude et se prêter à l'expression des idées nouvelles, subir une transformation inévitable.

Les partisans de la littérature chrétienne, qui de nos jours se sont efforcés de bannir les modèles classiques de l'enseignement, n'ont pas tort quand ils disent que le christianisme ne pouvait rester dans le sillon virgilien. A une société nouvelle, il faut une langue nouvelle pour exprimer ses mœurs, ses besoins, ses sentiments, ses aspirations, ses idées. Mais cette langue n'a pas été créée au temps de la décadence romaine et de l'établissement des barbares. La langue latine, qui n'était pas encore une langue morte, était celle du peuple, et s'il était nécessaire de changer parfois l'acception des mots et d'en inventer de nouveaux pour rendre la pensée chrétienne, les mots consacrés à l'expression des idées générales ne pouvaient changer de signification et se prêter à la fantaisie et aux caprices des poëtes. Pour parler latin, il fallait, bon gré, mal gré, se conformer au génie de la langue et la conserver dans son essence, telle que l'avaient faite les modèles classiques.

A ce point de vue, qui est le véritable, nous sommes forcé d'avouer que les poëtes chrétiens se ressentent des vices de la décadence, et que, s'ils n'ont pas plus mal écrit, s'ils ont parfois mieux écrit même que les poëtes païens du temps, leur latinité n'en est pas moins imparfaite.

Que dire, après cela, de ceux qui ont voulu les introduire dans l'enseignement, non pas seulement à côté, mais à l'exclusion des auteurs classiques?

Toutefois, nous allons le voir, la poésie chrétienne produisit des chefs-d'œuvre d'inspiration en s'affranchissant des allures de la muse païenne.

CHAPITRE III.

LE LYRISME CHRÉTIEN.

A côté des premiers essais d'épopée, nous retrouvons l'hymne sacerdotal, première évolution régulière de la poésie au berceau des nations. C'est là que jaillit la première étincelle du génie poétique chrétien. Les cantiques des prophètes et les psaumes de David, traduits en latin, retentirent majestueusement sous les voûtes des temples.

Ces chants pieux, ces effusions de l'âme aux pieds du Rédempteur, étaient la seule poésie digne de la grandeur et de la sainteté des nouvelles croyances. Le caractère principal de la muse chrétienne est la gravité unie à la douceur, sur un fond de mélancolie et de sérénité divine, où l'on sent les larmes humaines tomber dans le sein de Dieu.

Sous ce rapport, cette poésie est neuve et sort de l'âme; celle du paganisme ne sortait que de l'imagination. Le lyrisme, d'ailleurs, est une plante qui n'a jamais jeté, sur le sol romain, de profondes racines; il n'y a guère produit que des fleurs artificielles façonnées sur le modèle grec.

Il n'y a que trois grandes sources d'inspiration lyrique : la religion, la patrie et l'amour. Quand je dis l'amour, il va sans dire qu'il s'agit de l'amour idéal, de l'amour de l'âme et non de l'amour des sens. De ces trois sources d'inspiration, les deux premières sont *objectives*, la dernière est *subjective* et peut naître dans tous les temps, car le cœur humain en est le réservoir intarissable. Néanmoins, ce n'est que dans les siècles du christianisme que l'amour de l'âme fera palpiter la lyre sous les doigts de Pétrarque et de Lamartine. L'antiquité n'a pas connu cette fontaine jaillissante dont les flots purs inondent le cœur de l'homme régénéré dans les eaux du baptême. La religion et la patrie ont inspiré Pindare, le plus grand lyrique de la Grèce. Mais la religion des Grecs n'était, nous l'avons vu, que la religion de l'art; elle ne parlait qu'à l'imagination sous des formes humaines idéalisées. Quant au patriotisme, il était purement local. Les gloires que chantait Pindare dans ses odes héroïques appartenaient moins à la Grèce qu'au lieu de leur naissance. Le triomphe des vainqueurs aux jeux Olympiques était avant tout célébré dans leur pays, je dis mal, dans leur endroit natal, sous l'invocation du dieu de la cité: et le poëte, stipendié par le vainqueur, ne ressentait qu'un enthousiasme de commande, dont le principal, pour ne pas dire le seul mobile, était l'appât du gain. C'était un artiste qui montait son instrument au diapason de l'éloge, et dont l'imagination s'enflammait à froid pour exprimer des impressions qui n'étaient pas nées dans son cœur. Un seul poëte de Rome avait réussi à faire vibrer harmonieusement la lyre; mais ce n'était là qu'une question de forme. La religion pouvait-elle inspirer le poëte sceptique et épicurien de Tibur, quand du temps de Cicéron, deux augures ne pouvaient se regarder sans rire? Rome, la Rome des Brutus et des Césars, connaissait au moins l'amour de la patrie. A l'époque impériale, la patrie, c'était l'empereur. Dès lors, plus d'enthousiasme vrai, spontané, désintéressé. Horace avait le cœur sensible à l'amitié; c'est une des sources les plus fécondes de son lyrisme; mais l'amitié est un sentiment plus profond que passionné. On peut y trouver une ardente sympathie; on n'y trouve pas ces élans de l'âme d'une brûlante énergie ou d'une douceur ineffable, cette inspiration divine en un mot qui fait l'enthousiasme.

L'enthousiasme est né sur les bords du Jourdain. Le christianisme seul a connu la poésie lyrique dans toute son étendue et dans toute son élévation. Le sentiment patriotique, quelle qu'en soit la force, ne peut égaler la puissance du sentiment religieux dans l'âme pénétrée de foi. Le feu qui s'alimente au foyer de la patrie n'est pas cette flamme mystérieuse et sublime qui s'allume au fond du sanctuaire sur les autels du Dieu vivant. Les psaumes de David, les chants des prophètes et quelques-unes des belles hymnes de l'Église surpassent de toute la hauteur de l'idéal chrétien les meilleures productions de la muse païenne en ce genre; non comme art, mais comme poésie.

Malheur à ceux qui ne le sentent pas : on ne démontre point l'enthousiasme.

Les formes de l'art antique ne pouvaient s'approprier à la destination sacrée des hymnes faites pour être chantées en chœur dans les églises.

De même que nous avons vu Pindare adapter ses chants aux exigences de la mélopée, de même les poëtes chrétiens, faisant céder la prosodie au rhythme musical, négligèrent la quantité pour l'accent, adoptèrent la rime, et préludèrent ainsi au système métrique de la poésie moderne. Ces chants sacrés eurent une influence bien plus grande que les chants des lyriques païens, qui ne s'adressaient qu'à un petit nombre d'amis, ou dont la lyre n'était qu'un encensoir balancé aux pieds des grands, tandis que les hymnes chrétiennes servaient à élever l'âme à Dieu au milieu des calamités qui désolaient la terre.

CHAPITRE IV.

L'HYMNE SACERDOTAL EN ORIENT.

Les poëmes narratifs et didactiques ont précédé les chants lyriques dans l'Église d'Occident, où la poésie n'était cultivée que dans un but tout pratique.

L'Église d'Orient, plus enthousiaste, avait dès l'origine adopté les chants des Hébreux pour répandre l'esprit divin dans l'assemblée des fidèles par le *sursum corda* des chants sacrés.

L'hymne sacerdotal apparut aux premiers siècles du christianisme pour rehausser les cérémonies du culte. Mais c'est à l'Église grecque qu'en appartient l'initiative. La belle langue des Hellènes, que tant de grands poëtes avaient illustrée, reçut l'immortel honneur d'inaugurer l'ère nouvelle de la poésie. L'étoile des chants sacrés devait se lever plus tard sur l'Occident. Le culte qui, pour agir sur le peuple, doit déployer la pompe des cérémonies; l'enthousiasme qu'inspirait la foi dans cet âge héroïque du christianisme; l'élan de la prière et la soif du martyre : tout invitait sur la terre d'Orient à célébrer en chœur le Dieu mort sur la croix pour le salut de l'humanité.

Déjà, au second siècle, le martyr Athénagène, aux prières du soir, chantait, en l'honneur du Christ et de la Trinité sainte, l'hymne suivant : « Gracieuse lumière de la sainte béatitude, Fils du Père immortel, céleste et bienheureux, ô Christ! venus, au coucher du soleil, devant la clarté affaiblie du jour, nous célébrons le Père, le Fils et l'Esprit saint de Dieu; car il sied bien de te célébrer, à toutes les heures, par le concert des voix, ô Fils de Dieu, toi qui donnes la vie [1]. »

A la même époque, Clément d'Alexandrie écrit l'hymne de l'enfance, comme au dix-neuvième siècle on écrira *l'hymne de l'enfant à son réveil;* mais le poëte du deuxième siècle veut instruire, et l'intention dogmatique perce à travers toutes ses images et ses accumulations d'attributs divins. Ne cherchez pas l'art dans ces premiers chants de la liturgie : c'est de la prose en versets symétriques, ce ne sont pas des vers. Tout y est simple et sans apprêt. Mais l'accent vient de l'âme : c'est de la poésie de sentiment et aussi d'expression.

Au sortir des persécutions sanglantes, et quand le christianisme put s'épanouir au grand jour, l'hymne de l'adoration et de la reconnaissance jaillit avec éclat de l'âme de tout un peuple embrasé de l'amour divin.

La langue grecque apprit à bégayer les chants sublimes du roi-prophète dans les vers d'Apollinaire, où le grave hexamètre semble se rajeunir en sentant passer dans ses fibres sonores le souffle brûlant de l'inspiration hébraïque.

Grégoire de Naziance. — L'harmonieux écho de la harpe de Solyme vint éveiller la poésie dans le cœur d'un saint évêque élevé dans les grandes écoles de la Grèce : *Grégoire de Nazianze*, le théologien de l'Orient, dont les accents passionnés faisaient tressaillir, au temps de sa splendeur, la chaire pontificale de Constantinople. Ancré sur la foi, le dogme est son égide contre les traits d'Arius. Soldat du Christ, il défend dans ses vers la Trinité divine, comme il la défendit du haut de la chaire et dans les débats orageux des conciles. Jamais en lui l'imagination ne franchit les limites de l'orthodoxie la plus sévère. Ce n'est pas en artiste qu'il écrit, c'est en chrétien dévoué à sa foi.

---

[1] M. Villemain, *Essais sur Pindare et la poésie lyrique.*

Appelé au siége patriarcal de Constantinople après l'édit de Théodose contre les Ariens, sa mission était d'assurer le triomphe du symbole catholique fixé au concile de Nicée. Les hymnes qu'il composa pour son Église ont particulièrement un but dogmatique. Quand, cédant à l'intrigue, il quitte spontanément un poste que tant d'autres lui envient, et qu'il se retire dans sa solitude d'Arianze pour vivre plus près de Dieu, son âme désenchantée de la terre, mais pleine encore des ivresses de l'apostolat, se répand en mystiques effusions et en retours mélancoliques vers les splendeurs du passé. Ses chants alors deviennent plus rêveurs et prennent le ton de l'élégie. Quelquefois, le cœur gonflé de regrets en songeant à sa chère église d'Anastasie, il jette une plainte amère contre ceux qui l'ont mis en disgrâce et privé son troupeau du pain de sa parole. Toutefois l'anathème est tempéré par la résignation du chrétien qui cherche à s'oublier lui-même, pour reporter toutes ses pensées vers le ciel, et il médite sur la destinée de l'âme en versant ses angoisses, ses désillusions, ses tristesses, dans le sein de Dieu où tout se transforme en bénédictions.

Grégoire de Naziance ne cultive pas seulement la poésie pour charmer sa solitude, mais pour achever sa mission, pour compléter son apostolat. Il n'eut d'autre but que d'offrir à la jeunesse des modèles chrétiens pour servir de contre-poids à l'enseignement profane.

Synésius. — Un autre prince de l'Église, le *grand Synésius*, qui fut disciple de la célèbre Hypatie, semble avoir été destiné à unir dans sa personne la philosophie païenne avec la théologie chrétienne par le chaînon de l'art. C'est un sage devenu croyant; c'est un Platon chrétien parlant la langue de Pindare. Il célèbre le Christ, mais sans renoncer à la philosophie néoplatonicienne qu'il a puisée dans les écoles d'Alexandrie. Ses nouvelles croyances n'ont rien changé aux allures de son esprit amoureux de l'abstraction métaphysique et se jetant à corps perdu dans les sentiers ténébreux de l'idéalisme contemplatif qu'éclairait pour lui le flambeau de la foi. Synésius est le plus oriental des poëtes chrétiens. Ses hymnes primitifs ont une teinte païenne qui se perd peu à peu dans l'onction des chants sacrés. Le spectacle de la nature et des nuits étoilées sous le beau ciel de Cyrène, sa patrie, répand sur ses vers des couleurs d'or et de saphir qui le font ressembler à un barde de l'Orient. Il est resté de cette riche nature dans l'imagination de Synésius comme un éblouissement qui fait resplendir les nuages de la métaphysique, et transfigure les objets dans l'impalpable éther du mysticisme. Les souvenirs de l'art antique obsèdent cette brillante imagination, alors même que la raison du philosophe se courbe sous le joug de la foi [1].

Le païen se retrouve encore dans son attachement aux choses de la terre, poussé jusqu'à la morale facile des épicuriens. « Accorde-moi, dit-il à Dieu, la splendide faveur d'une vie tranquille, éloignant à la fois la pauvreté et le terrestre fléau de la richesse. » C'est la modération d'Horace, le *sit modus in rebus*. Ce n'est pas là l'esprit de l'Évangile. Synésius n'avait pas consenti à se séparer de son épouse pour entrer dans le sacerdoce, n'aimant pas, disait-il, les *furtives amours*. C'était une âme droite, pure et candide, mais éprise des attraits de la terre, la gloire et l'amour, et portée vers la foi pour apaiser le tumulte des passions et les orages de la pensée. Rien ne prouve mieux que l'exemple de Synésius, combien, en ce temps-là, on avait besoin de Dieu pour combler le vide qu'avait fait dans le cœur l'extinction des croyances idolâtriques. Quand le pontife dévoué à son saint ministère eut abreuvé son âme aux sources sacrées, une corde nouvelle fut ajoutée à sa lyre, et, sans briser les liens qui l'attachaient à la terre, ses hymnes, consacrées à la gloire du Dieu fait homme, furent, dans la forme comme dans le fond, d'une irréprochable orthodoxie. Écoutez ce chant céleste, une des plus belles inspirations du grand évêque de Ptolémaïs :

---

[1] Synésius avait des idées très-larges. Entendez-le condamner cette immixtion du pouvoir spirituel et du pouvoir civil qui fut si fatale à l'empire grec et si fatale à l'empire de la foi.

« Dans les temps antiques, dit-il, les mêmes hommes étaient prêtres et juges. Les Égyptiens et les Hébreux furent longtemps gouvernés par des prêtres; mais, comme l'œuvre divine se faisait ainsi d'une manière tout humaine, Dieu sépara ces deux existences : l'une resta religieuse, l'autre toute politique. Pourquoi essayez-vous donc de réunir ce que Dieu a séparé, en mettant dans les affaires, non pas l'ordre, mais le désordre? Rien ne saurait être plus funeste. Vous avez besoin d'une protection, allez au dépositaire des lois; vous avez besoin des choses de Dieu, allez au prêtre de la ville. La contemplation est le seul devoir du prêtre qui ne prend pas faussement ce nom. »

« .....Le premier pour toi, ô bienheureux immortel, ô Fils glorieux de la Vierge, Jésus de Solyme! j'ai trouvé un chant sur » des mètres nouveaux qui font vibrer les cordes de la lyre.

» Sois-moi propice, ô Roi! et accueille la mélodie de ces pieux » concerts. Nous chanterons l'impérissable Dieu, glorieux Fils du » Dieu père de tous les siècles, le Fils créateur du monde, essence » universelle, sagesse infinie, Dieu parmi les êtres célestes et mort » parmi les habitants du monde souterrain.

» Lorsque, du sein d'une mortelle, tu jaillis sur la terre, la » science des mages, devant une étoile levée dans les cieux, s'arrêta stupéfaite, se demandant quel était ce nouveau-né, quel » serait ce Dieu inconnu : un Dieu, un mort ou un roi?

» Allons, apporte les présents, les saintes prémices de la myrrhe, l'offrande de l'or, les pures vapeurs de l'encens! Tu es » Dieu; reçois l'encens. Tu es roi; je t'offre l'or : la myrrhe conviendra pour ta tombe. Ta présence a purifié la terre, et les » flots de la mer et les routes où passa le démon, les plaines » liquides de l'air et les profonds abîmes de la terre. Tu viens au » secours des morts, Dieu descendu dans l'enfer! Sois propice, ô » Roi! et accueille la mélodie des pieux concerts [1]. »

Voilà l'enthousiasme, voilà l'accent de l'âme éprise des splendeurs divines, voilà le cri de nos misères élevé vers le ciel dans l'hymne invocatoire du pontife destiné à de si rudes épreuves. Une chose me frappe dans le caractère de ce poëte, c'est la sérénité de sa poésie, qui a l'œil de l'aigle, mais le vol et la beauté du cygne. Ses malheurs publics et privés n'ont jamais retenti sur sa lyre. Dieu sait cependant s'il fut malheureux. Il vécut assez pour voir mourir avant lui tous les siens, disperser son troupeau qu'il portait dans ses charitables entrailles, s'écrouler enfin, dans une invasion de barbares, ce temple sacré qu'il avait juré de défendre jusqu'au dernier soupir, et dont il embrassait les colonnes quand il fut écrasé sous ses débris.

---

[1] Villemain, *Essais sur Pindare et la poésie lyrique.*

A la fin du quatrième siècle, le lyrisme pénétra dans l'Occident, grâce à l'initiative de saint Ambroise.

CHAPITRE V.

L'HYMNE SACERDOTAL DANS L'OCCIDENT.

Saint Ambroise. — Ce vénérable pontife, qui avait interdit l'accès du temple à Théodose, souillé du massacre de Thessalonique, n'avait pas dans son âme moins de piété que de courage.

Tandis qu'il était persécuté par l'impératrice Justine, qui professait l'arianisme, le peuple de Milan passait les nuits en prières pour veiller à sa défense. Ambroise, pour tromper la fatigue et l'ennui des fidèles, introduisit dans son église le chant des psaumes, comme en Orient. Le saint évêque lui-même avait composé des hymnes pleines de suavité et de grandeur, d'élégance et de gravité, où il répandait son âme devant Dieu, dans les extases de la foi. Lisez celle-ci, d'un caractère tout romain, mais où la grâce évangélique tempère la sévérité du style :

Deus creator omnium,
Polique rector, vestiens
Diem decoro lumine,
Noctem soporis gratiâ.
(HYMN. 2.)

Voilà le quatrain de huit syllabes, où l'accent et bientôt la rime vont remplacer la quantité moins favorable à l'harmonie musicale. C'est à saint Ambroise aussi qu'on attribue le *Te Deum* : le *Te Deum*, le plus magnifique hommage d'adoration que l'homme ait fait à la Divinité; le *Te Deum*, dont les accents solennels résonnent dans les temples pour consacrer tous les triomphes et toutes les joies de la terre; le *Te Deum*, dont la majesté n'a rien de comparable dans aucune littérature, et dont le chant est imité, dit-on, de celui par lequel on célébrait le triomphe des guerriers romains au Capitole.

Grégoire le Grand. — Deux papes, Damase et Grégoire le Grand, travaillèrent, après saint Ambroise, à fixer les règles du plain-chant, écho des hymnes de Cérès à Éleusis. Grégoire, une des grandes lumières de l'Église et une des colonnes de la papauté, eut l'honneur de laisser son nom à la liturgie romaine et au chant religieux. Il a composé lui-même au milieu de ses graves occupations, ces belles hymnes sacrées dont l'inspiration est bien supérieure aux aimables frivolités de la muse païenne. On l'a accusé d'avoir voulu réduire en cendres dans un vaste brasier les chefs-d'œuvre de l'antiquité, pour mieux établir le règne du catholicisme. C'est une calomnie dont on est heureusement parvenu à venger sa mémoire.

On a sans doute, dans ces siècles de foi ardente et passionnée, détruit, par un excès de zèle, bien des monuments du passé, et enseveli sous les décombres bien des chefs-d'œuvre de l'esprit humain; mais on n'eut guère à déplorer qu'en Orient ces actes de monstrueux vandalisme, contre lesquels protestait saint Basile en écrivant son traité *Sur la manière de lire avec fruit les auteurs profanes*, où ce grand docteur de l'Église grecque montrait l'utilité qu'on pouvait retirer de cette lecture, au point de vue de la morale et de la foi. La littérature chrétienne ne comptait pas assez de modèles pour qu'il fût possible à cette époque de se passer impunément de l'étude des classiques. Si cette étude n'était pas sans danger pour la foi, elle ouvrait à l'esprit des clartés fécondes; l'étouffer, c'était plonger les peuples dans l'ignorance et consommer la décadence de l'art, en privant le génie des beautés de la forme. Saint Basile l'avait compris; et les profanateurs du génie humain, qui, par un fanatisme insensé, croyaient faire œuvre pie en détruisant les monuments littéraires du paganisme, étaient sans le savoir complices de Julien, défendant aux chrétiens l'enseignement des lettres profanes, pour discréditer le christianisme par le honteux spectacle de son infériorité littéraire. Aurait-on compris l'avénement du Christ, si l'on eût ignoré les mœurs païennes? Quoi qu'il en soit, l'Église d'Occident ne porta jamais une main sacrilége sur les grands monuments de la littérature romaine, et ne condamna pas ses écrivains pour n'avoir point connu l'Évangile. Si saint Jérôme fit un reproche amer aux élus du sacerdoce de négliger la Bible et l'Évangile pour l'étude de Virgile, on sait que le solitaire de Bethléem, dans sa retraite studieuse, expliquait à la jeunesse les œuvres du poëte de Mantoue.

Rien d'étonnant d'ailleurs si Virgile fut respecté, lui qui, dans sa quatrième églogue, par je ne sais quel pressentiment divin, semblait avoir prévu la venue du Christ, et dont le moyen âge, séduit par la magie de ses vers, avait fait un enchanteur. C'est le génie de Virgile qui présida aux essais de la muse épique, depuis les poëmes narratifs et didactiques, dont nous parlerons tout à l'heure, jusqu'à la *Divine Comédie*. Mais ce n'est pas Virgile seulement qui entretint le feu sacré de l'art dans l'âme des poëtes inspirés par le christianisme. Horace obtint aussi ce privilége, par l'énergique concision et la fermeté romaine de ses belles odes, auxquelles ne manquait que la flamme divine de l'enthousiasme religieux.

Prudence. — Prudence, le grand lyrique du quatrième siècle, s'est nourri de la lecture d'Horace. Ce Romain d'Espagne a recueilli l'héritage des poëtes latins dans les mâles accents de sa langue virile, à laquelle l'Évangile a prêté sa grâce. Voyez combien était puissant le génie de l'empire! Ce n'est pas la cité des Césars qui produit les plus grands poëtes de l'époque bizantine, c'est l'Espagne et la Gaule. La patrie des Sénèque, des Lucain, des

Martial, si romaine par la grandeur d'âme et la fierté du caractère, donna le jour à Juvencus et à Prudence. La Gaule, patrie de Rutulius, si célèbre par ses écoles de rhéteurs, vit naître Ausone, saint Paulin, saint Prosper, Sidoine Apollinaire, saint Avit et Fortunat. Trois de ces poëtes se sont illustrés dans l'arène lyrique : Prudence et saint Paulin au siècle des Pères, et Fortunat au sein de la barbarie. Le premier est un laïque, les autres sont des pontifes comme Grégoire de Naziance et Synésius. Sans doute Prudence, quoique laïque, était profondément versé dans la science religieuse, ses poëmes didactiques le prouvent surabondamment; mais la poésie n'est pas pour lui ce qu'elle fut pour la plupart de ses émules : le complément du sacerdoce. Prudence fut un jurisconsulte et un administrateur avant d'être un poëte. C'est à l'âge de cinquante-sept ans qu'il prend la lyre; et, en vérité, on ne s'attendrait pas à rencontrer l'enthousiasme dans cette maturité, où l'arbre de la vie, dépouillé de ses fleurs, n'a plus à donner que des fruits de sagesse et de calme raison. Mais Prudence, converti au christianisme après une jeunesse assez orageuse, — s'il faut en croire son repentir, — entra dans le sanctuaire de la poésie chrétienne avec tout le zèle du néophyte.

De là la source de son enthousiasme religieux. L'art pour lui ne fut pas un délassement, mais un sacerdoce. L'instrument poétique que lui fournissait son siècle était couvert sans doute de la rouille des âges, et ceux qui s'en servaient autour de lui en faisaient un emploi puéril ou dégradant; mais Prudence sut le rajeunir et le transformer par l'heureuse imitation des poëtes profanes, depuis Lucrèce jusqu'à Juvénal, et par l'étude des livres saints, source intarissable d'inspirations sublimes. Nous avons de lui deux recueils lyriques, dont l'un est intitulé : *Cathémérinon* et l'autre *Péristéphanon*. Le premier contient les chants destinés à la célébration des heures chrétiennes et de deux grandes fêtes de l'année : la Nativité et l'Épiphanie. Les hymnes du matin et du soir sont particulièrement remarquables. Le poëte chrétien y marche sur les traces du poëte de Tibur. Mais quelle différence d'inspiration! Tandis qu'Horace ne rêve que la gloire et les doux loisirs, en chantant les louanges d'Auguste et de Mécène, Prudence ne cherche que la gloire de Dieu et les austères plaisirs de l'âme chrétienne en chantant les louanges du Christ. L'aube matinale qui chasse les ombres de la nuit devient, dans les vers de Prudence, le symbole de ce soleil de vérité qui dissipe les ténèbres de l'erreur et du vice. La description du sommeil et des songes nocturnes est pour lui l'occasion d'un beau contraste entre les soucis et les terreurs du méchant et les célestes visions du chrétien que le ciel inonde de ses joies pures. Si l'on veut sonder l'abîme qui sépare le paganisme du christianisme, il faut mettre en parallèle l'ode d'Horace sur la mort de Quintilius et l'hymne funèbre des *Cathémérinon*. Il y a là toute la distance du néant à l'immortalité. Tandis que l'ami d'Horace semble mort pour toujours, tandis qu'un sommeil éternel pèse à jamais sur sa paupière éteinte, l'étoile de l'immortalité se lève sur le tombeau du chrétien, et son âme, entrée dans le sein de Dieu, attend qu'à la voix de l'archange, le corps sorte de sa poussière pour revivre d'une éternelle vie.

L'hymne de l'*Épiphanie* est la perle du recueil. Le poëte y donne la mesure de son imagination, quand il décrit avec des couleurs orientales l'adoration des mages, guidés par une étoile miraculeuse au berceau du divin Enfant de Bethléem. L'antiquité n'a pas surpassé la grâce touchante des strophes suivantes, sur le martyre des innocents massacrés par la férocité d'Hérode :

Salvete flores martyrum,
Quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
Ceu turbo nascentes rosas.
Vos prima Christi victima,
Grex immolatorum tener,
Aram sub ipsam simplices
Palmâ et coronis luditis.

« Ces vers, dit M. Villemain, ne périront jamais, et seront chantés sur la dernière terre barbare que le christianisme aura conquise et bénie. »

Les *Péristéphanon*, où le poëte chante l'héroïsme du martyre, sont des odes triomphales à la manière de Pindare. De longs récits s'y déroulent mêlés à la prière et aux chants de gloire en l'honneur de ces sublimes confesseurs de la foi, dont les effroyables tortures sont retracées avec une énergie qui n'a d'égale que la constance des victimes épuisant la rage des bourreaux. Les Martyres de saint Laurent et de saint Romain se distinguent entre tous par la richesse des développements et l'éclat du style. La prière *O Christe numen unicum,* que le poëte met dans la bouche de saint Laurent pour la conversion de Rome, qui fut le couronnement de son martyre, est écrite avec l'âme d'un Romain, fier du triomphe de l'empire qui réunit sous son sceptre tant de nations, mais honteux de le voir encore soumis à la servitude de l'idolâtrie et des passions brutales.

Prudence possède donc, si je puis dire, les deux talismans du poëte : la force et la grâce, et son enthousiasme, pour n'avoir pas la fougue juvénile, n'en sort pas moins d'un cœur ému et d'une imagination puissante. Son inspiration est supérieure à celle des lyriques profanes, sans en excepter Pindare, car Dieu en est la source et la fin. Quant à la langue, il n'y faut pas chercher la pureté, ni même l'élégance classique. Quelle que soit sa supériorité sur les païens de son temps pour la langue aussi bien que pour les sentiments et les idées, le poëte chrétien n'est pas exempt des défauts de la décadence. Il serait puéril de le comparer aux modèles classiques : à un nouvel ordre d'idées il faut une langue nouvelle. Horace et Prudence sont deux grands poëtes; seulement l'un porte la livrée d'Auguste et l'autre la livrée du Christ. Si Horace eût vécu au siècle de Prudence, il ne lui serait supérieur ni pour le fond ni pour la forme. Ne comparez pas des poëtes si différents. Étudiez-les l'un et l'autre, et dites que le poëte le plus grand est celui qui porte le plus haut votre cœur. Horace vous formera le goût, Prudence formera votre âme. Mais que dans les écoles chrétiennes, dans les séminaires même, on admette Horace à l'exclusion du poëte chrétien, c'est une inconséquence qu'on peut difficilement s'expliquer. Prudence fut en honneur dans tout le moyen âge. C'est la renaissance qui, dans son engouement pour l'antiquité et dans son indifférence religieuse, a répudié le chantre de la foi, l'apologiste des martyrs, sous prétexte qu'il n'avait pas parlé assez purement la langue de Virgile et d'Horace.

CHAPITRE VI.

LES POËTES DE LA GAULE AU CINQUIÈME SIÈCLE.

Paulin. — Sur cette même terre d'Espagne où Prudence avait vu le jour, un homme d'une des premières familles de la Gaule, un sénateur de Rome, parvenu aux plus grands honneurs dans l'empire, Paulin, le disciple et l'ami d'Ausone, s'était converti au christianisme, à la voix d'une épouse bien-aimée, Thérésia, pieuse comme celle qui, plus tard, illustra ce nom par sa sainteté, et qui devait naître dans ce même pays de foi où le cœur est aussi brûlant que le ciel. Paulin avait renoncé aux grandeurs humaines, mais l'enthousiasme religieux l'avait fait poëte. L'instrument était déjà monté; et l'artiste n'exécutait, à l'exemple d'Ausone, que des fantaisies païennes aussi vides que sonores, jeux d'imagination impuissants à faire vibrer les cordes intimes et profondes de la sensibilité. Mais quand le christianisme eut versé dans ce cœur tendre ses trésors d'amour et d'inépuisable charité, Paulin se sentit inondé d'une sainte ivresse qui jaillit en flots d'harmonie pleins d'onction évangélique. C'était une belle âme, affectueuse et douce, mélancolique et sereine, un ange de la terre répandant autour de lui le parfum de ses vertus et le baume de ses vers aimables et gracieux, qui semblent un sourire du ciel séchant les larmes de la terre, comme le soleil écartant les voiles de la nuit absorbe la rosée sur le calice des fleurs. Paulin, après avoir distribué aux pauvres tous ses biens, s'était retiré avec Thérésia à Nole en Campanie, auprès du tombeau du dernier évêque, le martyr saint Félix, auquel il avait voué un culte de piété enthousiaste, et dont il devait être appelé par le peuple à recueillir le glorieux héritage. C'est dans les poëmes qu'il a composés en l'honneur de saint

Félix que Paulin a épanché toute sa tendresse. « Laisse-moi me tenir assis à tes portes, » s'écrie-t-il, dans un de ces chants suaves qui laissent lire jusqu'au fond de son âme, « souffre que, chaque matin, je balaye tes parois, que, chaque soir, je veille à leur garde. Laisse-moi finir mes jours dans ces emplois que j'aime. Nous nous réfugions dans ton giron sacré. Notre nid est dans ton sein. C'est là que, réchauffés, nous croissons pour une meilleure vie, et, nous dépouillant du fardeau terrestre, nous sentons germer en nous quelque chose de divin, et naître les ailes qui nous égaleront aux anges. » Saint Paulin ne fait pas de *l'art pour l'art*, il est chrétien avant d'être poëte. Un parfum de sainteté enveloppe sa poésie comme sa personne. Il ne vise pas à l'élégance; ce qui fait le charme de ses vers, c'est leur douce mélancolie.

On a dit avec raison que la mélancolie formait le caractère distinctif de la poésie chrétienne. Non pas que l'antiquité classique et les nations orientales surtout aient ignoré cet état de l'âme, et que leur poésie soit privée de ce charme puissant : nous l'avons prouvé en parlant des Hébreux, des Indiens et de Simonide chez les Grecs; mais en dehors du christianisme, la mélancolie n'est qu'un effet de tempérament, une disposition de l'âme à la méditation, à la rêverie, comme chez les Hindous; ou bien l'écho des malheurs publics, comme chez les Hébreux ou dans la Grèce au temps d'Eschyle et de Simonide. La mélancolie chrétienne a sa source dans la connaissance du cœur humain et dans la manière dont le christianisme envisage la destinée de l'homme sur la terre. Jouir de la vie comme d'un bien suprême, telle était la maxime de l'antiquité païenne. Une divinité fatale, inexorable, jalouse du bonheur des hommes ôtait aux malheureux l'espoir de la délivrance et ne laissait à l'infortune d'autre consolation que le cri de révolte de Prométhée. Pour le chrétien, la terre est un lieu d'exil; le ciel est sa patrie. L'espérance lui sourit au milieu des larmes; armé de cette divine boussole, il traverse les flots orageux de la vie, tendant aux malheureux une main secourable pour les arracher au naufrage, et luttant sans cesse contre l'effort des vents contraires jusqu'à ce qu'il ait atteint les éternels rivages. La mélancolie chrétienne est la muse de l'Évangile méditant sur la fragilité des choses humaines, le regard tourné vers le ciel, et rappelant vers Dieu l'humanité dégénérée; ce n'est pas une contemplation égoïste, une secrète volupté de l'âme savourant l'ivresse d'un mysticisme raffiné; c'est la passion des âmes tendres dont le christianisme a épuré les affections et qui embrassent l'humanité d'une immortelle étreinte, en s'abîmant dans l'infini. Tel nous apparaît saint Paulin au seuil des temps barbares.

J'ai cité tout à l'heure celui dont il se disait le disciple : Ausone, à la fois poëte et chrétien, personnification de l'homme de lettres dans ce siècle de décadence. Il faut esquisser ici le portrait de ce dernier représentant des lettres païennes au sein du christianisme.

Ausone. — Le contraste que nous présente Ausone avec saint Paulin est un curieux phénomène. Nés tous deux dans la Gaule au temps de la splendeur des écoles de rhétorique et de grammaire, tous deux convertis au christianisme, l'un renonce aux honneurs pour vivre, dans l'obscurité, de la vie des saints, tandis que l'autre verse tout l'encens de sa parole aux pieds du souverain dont il recherche les faveurs.

Paulin, chrétien de cœur et d'imagination autant que d'esprit, sent tout le vide de la muse païenne, et consacre son génie à célébrer ses nouvelles croyances; Ausone, en abjurant le paganisme pour embrasser la foi, conserve en littérature le culte de ses dieux, et l'Olympe reste son idéal poétique. C'est l'ancêtre de l'école de Ronsard et c'est l'ancêtre de Boileau, chrétiens inconséquents, qui séparent l'imagination de l'esprit et du cœur, et qui placent le beau en dehors du vrai et du bien, comme si cette trinité de l'âme n'était pas fondue dans une indissoluble harmonie; comme si le beau n'était pas la splendeur, le rayonnement, l'irradiation du vrai et du bien. Ausone avait du moins pour excuse l'empire de la mythologie, qui n'avait pas disparu du monde littéraire et qui n'était pas encore remplacée par la poésie des nouvelles croyances. Le rhéteur gaulois paya l'inconséquence par la perte de toute inspiration véritable : il fut artiste, jamais poëte. Ses vers n'étaient pas l'écho de son âme; c'était un jeu d'imagination.

il n'obéissait pas à ses convictions en invoquant les dieux olympiques; il ne cédait qu'à la force de l'habitude. Le système mythologique était pour Ausone un costume conventionnel, qu'il croyait être le vêtement obligé de la muse. Sous la draperie, il n'y avait rien que la chimère; mais le démon de l'art l'obsédait à ce point, qu'il versait des larmes d'imagination pour déplorer, au nom des Muses, la retraite où Paulin confinait son âme avec son génie. La correspondance poétique de ces deux hommes remarquables, séparés de tendances, mais unis de cœur, est bien intéressante au point de vue esthétique, car elle établit manifestement cette vérité que proclame la littérature de tous les peuples : SANS CONVICTIONS, PAS DE POÉSIE; l'inspiration est en raison de nos croyances; l'enthousiasme n'habite pas les cœurs vides de Dieu. Paulin, poëte sans art, écrit des vers sublimes, parce qu'il s'inspire de ses croyances; Ausone, artiste habile, en est réduit à des jeux d'esprit, parce qu'il évoque des souvenirs classiques au lieu de faire appel à ses sentiments chrétiens. Le paganisme littéraire était tellement puissant sur son imagination, qu'il faut lire attentivement ses œuvres pour y saisir, à de rares intervalles, quelque trace de sa foi nouvelle. On lui a plus d'une fois contesté le titre de chrétien, et ce n'est pas sans raison. Le christianisme avait si peu d'empire sur son esprit, que, dans un petit poëme où il se plaît à rassembler toutes les triades mythologiques et autres, il jette, pour l'amour de Dieu, à la fin de la pièce et pour compléter son énumération, le symbole de la trinité divine : *Deus unus et triplex.* Voilà cependant un homme à qui il ne manquait, pour être un vrai poëte et un poëte de haute lignée, qu'un ardent amour des choses de Dieu, et un plus grand souci de son âme que de son talent. S'il avait compris que la muse était descendue du Parnasse pour monter au Calvaire, Ausone aurait surpassé Paulin et Prudence, et les âges futurs ne verraient pas en lui un écho affaibli d'une littérature éteinte.

La poésie est dans le cœur bien plus que dans l'imagination. Or Ausone avait du cœur, et comme homme, et comme ami, et comme fils, et comme père, et comme époux. Ses relations avec Paulin témoignent assez de sa tendre sollicitude pour ce disciple bien-aimé; mais qu'il est loin du saint poëte qui, pour répondre à ses récriminations païennes, lui promet de le porter éternellement au fond de ses entrailles, jusque dans le sein de Dieu, parce que *l'âme ne peut pas plus oublier que mourir.* C'est ici qu'on peut juger toute la distance qui sépare le paganisme de l'Évangile!

On pourrait pardonner au rhéteur gaulois son engouement pour la mythologie païenne; mais ce qui est moins pardonnable, c'est l'exemple d'un chrétien consacrant à la mémoire de ses parents morts des chants funèbres où les images mythologiques, *Caron et sa fatale barque*, comme dirait Boileau, remplaçaient les sentiments et les immortelles espérances qui font la gloire du chrétien. Le poëte avait conservé dans son esprit toutes ses habitudes de rhéteur. Il ne comprenait pas que la poésie pût se passer du secours de la mythologie.

Après trente années de professorat, Ausone quitta sa chaire de rhétorique de Bordeaux pour aller à Trèves faire l'éducation de Gratien. C'est là qu'il composa le *Centon nuptial*, poëme ordurier, écrit avec de la boue, pour complaire à Valentinien, qui, en traitant le même sujet, avait voulu rivaliser de talent et d'immoralité avec le poëte, précepteur de son fils. Monument de bassesse qui atteste la dégradation et la misère du temps, non moins que ce panégyrique de Gratien, où le rhéteur porte aux nues l'empereur son élève, dont le principal mérite, à ses yeux, est de l'avoir élevé au consulat, devenu désormais une brillante domesticité de cour. Il faut l'entendre s'extasier sur chaque mot du décret qui le nomme consul. Les termes les plus vulgaires sont pour lui des traits de génie. Ces grands représentants de l'intelligence, ces professeurs de grammaire et de rhétorique, qui avaient illustré la Gaule depuis deux siècles, ne comprenaient plus la dignité humaine, et faisant de leur art un métier, vendaient leurs talents à la puissance, pour jouir de vains honneurs à l'ombre d'un trône vermoulu, prêt à s'écrouler sous les coups des barbares.

C'est grâce à ces rhéteurs cependant que la culture intellectuelle se perpétua dans l'empire durant l'époque funeste des invasions. Ausone était en relation avec la plupart d'entre eux. Les épîtres qu'il leur a consacrées sont d'un grand intérêt historique, car c'est par elles que nous connaissons la vie de cette classe lettrée, véritable corporation, qui se recrutait en Gaule jusque dans la noblesse, preuve irrécusable de l'estime et de la considération dont on entourait ces savants interprètes de l'antiquité, et ces panégyristes publics ensevelissant l'empire dans les splendeurs de la parole. L'intérêt poétique, il ne faut pas le chercher dans ces épîtres où l'érudition s'étale avec autant de puérilité que de pédantisme. La poésie aux mains des rhéteurs, c'est un mécanisme dont le seul mérite est la difficulté vaincue. Aussi le *genre didactique* et *le genre descriptif* furent-ils en honneur à cette époque de décrépitude littéraire.

Le meilleur des ouvrages d'Ausone est incontestablement la *Moselle*, poëme descriptif, où l'auteur raconte son voyage sur les bords du fleuve où Trèves est assise. C'est le pendant de l'*Itinéraire* de Rutilius, avec cette différence que Rutilius était poëte, parce qu'il portait Rome et la Gaule dans son cœur, tandis qu'Ausone n'est qu'un artiste s'amusant à peindre, sans idéal, la nature pittoresque qu'il a devant les yeux. La *Moselle* d'Ausone, c'est le *Rhin* de Victor Hugo écrit en vers; mais l'avantage reste au poëte latin. Le plus grand mérite d'une topographie en prose, c'est l'exactitude : M. Victor Hugo ne s'en est point soucié; Ausone a si fidèlement reproduit la nature, que l'illustre Cuvier a invoqué son témoignage, comme Buffon avait fait celui d'Oppien. L'auteur de la *Moselle* est précis comme la science dans ses descriptions anatomiques. Le copiste de la réalité a devancé de quinze siècles les *réalistes* de nos jours, qui croient avoir inventé un nouveau système à la taille du siècle.

Quand on ne trouve plus en soi ni hors de soi aucune noble émotion, aux mouvements de l'âme on substitue les mouvements de la matière. C'est logique. L'art de dire les petites choses qui, selon Buffon, *est plus difficile que celui de dire les grandes*, a été porté aussi loin par le peintre de la *Moselle* que par l'auteur des *Trois Règnes de la nature*. Singulière affinité entre le poëte descriptif de l'empire romain et celui de l'empire français! C'est qu'ils appartiennent l'un et l'autre à la dégénérescence du système classique. Mais ce qui est plus curieux encore, c'est la recherche des phénomènes extraordinaires, des effets étranges et des images bizarres par où Ausone ressemble à Victor Hugo s'abandonnant aux fantasmagories de son imagination. Ajoutons à la décharge du poëte latin, que s'il n'a pas la puissance de pinceau du poëte moderne, il ne pousse pas du moins, comme lui, les choses jusqu'à l'extravagance. Dans l'intéressant chapitre qu'il consacre à Ausone, M. Ampère fait un ingénieux rapprochement entre Ausone et les poëtes italiens, espagnols, français, du seizième siècle. L'affectation, la recherche, la subtilité, la mignardise, la grâce maniérée des *concetti* et des *cultos*, qui ont ébloui et égaré la poésie française encore au berceau, se retrouvent dans l'*Amour crucifié* du poëte de la décadence latine. Il n'est pas jusqu'au vague et à l'indécision de l'école de Châteaubriand et de Lamartine qu'on ne découvre dans les descriptions de la *Moselle;* tant les littératures vieillies se ressemblent dans leurs procédés, voilant la vérité sous les richesses artificielles de la forme et la nouveauté des combinaisons.

Ce qu'on ne trouve pas dans Ausone, c'est la rêverie mélancolique et les nobles élans religieux de la muse moderne rejetant, comme Paulin, les puérils ornements de la mythologie pour chercher le Dieu de l'Évangile dans la nature et dans le cœur humain, après les bouleversements de la société et les malheurs de la guerre, tandis qu'Ausone, oubliant son âme dans les studieux loisirs d'une vie insouciante, jouait avec ses vers au pied du volcan qui minait l'empire, comme un enfant jouant avec des hochets sur le bord d'un abîme.

Sidoine Apollinaire. — Parmi les chrétiens qui, dans la Gaule, cultivèrent les lettres au cinquième siècle, un des plus célèbres est Sidoine Apollinaire, que nous pourrions rapprocher d'Ausone, bien qu'il soit né au temps des invasions. Ce poëte, sorti des rangs de la noblesse et gendre de l'empereur Avitus, après avoir joui des plus grands honneurs, devint évêque de Clermont. Mais la plupart de ses vers, écrits avant son élévation sur ce siége épiscopal, sont aussi païens que ceux d'Ausone. Formé à l'école des rhéteurs gaulois, son bagage littéraire est un composé d'épîtres, de panégyriques, d'épithalames et d'impromptu, le tout assaisonné de flatteries hyperboliques et semé d'ornements pédantesques empruntés à la mythologie. Sidoine fit, à quelques années d'intervalle, le panégyrique de trois empereurs : Avitus son beau-père, Majorien et Anthémius, pâles et fragiles soutiens d'un édifice en ruines, souverains d'un jour auxquels le poëte, par la bouche de Jupiter, prophétisait un long règne, et qui, montés sur le trône par l'intrigue, en descendaient le lendemain par l'assassinat. Autour de ces ombres qui vivaient entourées du prestige des souvenirs, des hommes de lettres frivoles et rampants, faisaient assaut de bel esprit pour gagner des faveurs précaires. Jamais le vers de Corneille ne fut si vrai, c'était :

> A qui dévorerait ce règne d'un moment.

Ne pouvant pas songer à faire de longs poëmes, on faisait de petits vers à gros bénéfices, comme on fit au seizième siècle. L'improvisation en était le principal mérite. Ausone avait déjà brillé dans l'impromptu; Sidoine Apollinaire y déploya plus de facilité encore que d'esprit. Le peuple, dans ces temps de malheur, ne lisait pas; il vivait dans l'ignorance et dans l'anxiété. La seule nourriture de son âme était la prédication évangélique. La culture littéraire était donc entre les mains des rhéteurs. De là la forme épistolaire, monnaie courante de l'esprit, mais monnaie fausse, marquée à l'effigie de la décadence, monnaie conventionnelle sans rapport avec les besoins de l'époque. En dehors du christianisme, il n'y avait plus d'inspiration. Que pouvaient donc produire ces correspondances de rhéteurs? Des riens ornés de tous les artifices de la parole. Une littérature qui ne s'adresse pas au peuple est condamnée à l'impuissance et restera à jamais privée de ce qui fait la perfection de l'art : le naturel et la simplicité. Qu'est-ce que l'art quand il s'éloigne de la nature? Horace nous l'a dit : une bagatelle sonore, *nugae canorae.*

Au cinquième siècle, la barbarie avait envahi les lettres. C'était un nouvel élément corrupteur qui consommait la décadence.

Sidoine, malgré ses prétentions d'écrivain et son insouciance de grand seigneur, sentait le dépérissement des études et l'affaissement du langage. Les vers où il déplore cette décadence ont trop d'énergie et sont trop en dehors de ses habitudes d'esprit pour ne pas exprimer un sentiment vrai. Amoureux de la description comme Ausone, le poëte du cinquième siècle qui a initié l'histoire à la vie des grands seigneurs dans leurs châteaux que décoraient les chefs-d'œuvre des arts, les bibliothèques, les tableaux, les statues, a peint aussi en couleurs vives, en traits vigoureux ces barbares chevelus, *hauts de sept pieds*, dont l'aspect le remplissait d'effroi, et qu'il poursuivait d'épigrammes secrètes, en leur accordant l'encens banal de ses publiques adulations. Les rois goths, pour s'attacher les populations, affectaient les allures des empereurs romains, et s'attiraient ainsi les éloges des rhéteurs, toujours en quête de renommée et de faveurs. Sidoine cependant ne conserva pas jusqu'au bout son rôle de courtisan. La carrière civile n'avait plus rien à lui offrir. Préfet de Rome et patrice, il avait vu élever sa statue sur le forum de Trajan. Une plus grande et plus noble ambition était entrée dans son âme : il rêvait le sacerdoce.

Le christianisme avait vaincu la société païenne et domptait peu à peu les barbares. Les populations opprimées cherchaient un refuge au pied des autels. Apollinaire comprit que là était l'avenir du monde et de la civilisation, et il alla grossir les rangs de la milice sacrée. Il renonça désormais à la poésie profane; mais les habitudes du rhéteur se retrouvent encore dans sa correspondance avec les évêques de la Gaule. Il aime toujours à faire de l'esprit, et semble plus familier avec la fable qu'avec l'Évangile, avec les philosophes qu'avec les théologiens. La gravité épiscopale n'était pas dans sa nature. Les vers chrétiens qu'il fit, sans doute par esprit de pénitence, ne sont pas supérieurs en inspiration à ses vers profanes. Le souffle des prophètes n'a pas passé par ses lèvres; mais s'il n'a point laissé de monument poétique à la hauteur de ses nouvelles croyances, il en a laissé de son courage et de son patriotisme. Au jour du triomphe, il a plié devant les barbares; mais aux jours de luttes, il a combattu par la parole et peut-être même par le fer les envahisseurs de l'Auvergne, et sa résistance fut assez énergique pour retarder quelque temps la soumission de sa patrie à l'empire des Goths. L'évêque de Clermont avait assez de courage pour s'ensevelir, comme Synésius, sous les ruines du temple, si l'intrigue n'avait pas déjoué ses généreux desseins.

Le cours de la pensée nous a amené à jeter un dernier coup d'œil sur la poésie païenne à son déclin. Nous avons vu entrer dans le sacerdoce le dernier de ses représentants. Le christianisme, refuge du peuple contre l'oppression, s'est emparé peu à peu des plus nobles intelligences; et le Christ a vu plus d'un rhéteur se ranger sous ses étendards.

Mais ce n'était pas assez de triompher du paganisme, la foi divine avait à combattre l'hérésie qui éclatait dans son sein, quand elle avait tant besoin de rassembler toutes ses forces pour lutter contre la barbarie.

CHAPITRE VII.

CARACTÈRE DES PRODUCTIONS ÉPIQUES.

Ce n'était pas l'heure de cultiver, comme les païens, la poésie par vanité d'artiste, pour se faire d'opulents loisirs et gagner les faveurs et les applaudissements des souverains. La poésie devait servir d'auxiliaire dans les combats de la foi qui étaient aussi ceux de la civilisation. Le poëte comme le théologien était un ouvrier de la vigne du seigneur. *Instruire,* tel était donc le but de la poésie chrétienne, après avoir chanté les louanges de Dieu. Ce fut la tendance du poëme épique sous la forme narrative et didactique. Mais vous allez voir et comprendre que ce fut aussi la cause de son infériorité. Sans doute, la poésie qui n'instruit pas n'est qu'une musique agréable et d'une impression fugitive. La parole en vers aussi bien qu'en prose n'est pas seulement composée de sons pour l'oreille et de couleurs pour les yeux. Si elle se bornait à cela, elle serait vaincue d'un côté par la musique dont l'harmonie plus vague est aussi plus pénétrante, et de l'autre par la réalité plus vivante que l'art. *La parole est le corps de l'esprit,* a dit Lamartine; la voix humaine est son organe, la plume son instrument. La poésie est une parole de flamme; elle échauffe, mais aussi elle éclaire. C'est le beau, mais aussi c'est le vrai. Or le vrai, lumière de l'esprit, est un enseignement. Cependant la poésie avant tout veut plaire par l'harmonie des sons et l'éclat des images, et émouvoir par l'impression profonde des sentiments. L'imagination et la sensibilité, ne l'oublions pas, sont, en poésie, les deux facultés maîtresses. La raison et la conscience ont aussi leur part, non une part secondaire, mais indirecte. L'enseignement dogmatique, l'instruction morale peuvent entrer dans les vues du poëte, mais ne sont pas le but immédiat de la poésie.

Pour les poëtes chrétiens des premiers siècles, plaire était un moyen, instruire était le but. Et il n'en pouvait être autrement. La sévérité du temps ne permettait pas l'emploi de la poésie à titre d'amusement, de distraction, de volupté d'esprit. C'eût été un encouragement aux séduisantes fictions de la mythologie, dont il fallait sevrer l'imagination pour détrôner le paganisme littéraire. Mais l'empire de la poésie était trop puissant sur la jeunesse pour qu'il fût possible de renoncer sans danger au commerce des Muses. On s'exposait par cet abandon à repousser du sein de l'Église les hommes d'imagination qu'attirait l'enseignement des rhéteurs; c'était former contre le christianisme la coalition des lettres. Les poëtes chrétiens eurent assez de prudence et de tact pour prévenir les dangers d'une telle situation. Le poëme narratif fut consacré aux récits des principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Bible et de l'Évangile. La vie et la passion du Sauveur des hommes furent particulièrement choisies pour servir à l'éducation de la jeunesse, par deux poëtes qui maintinrent durant tout le moyen âge les traditions littéraires de l'antiquité : *Juvencus* et *Sédulius.* D'autres racontèrent la vie des saints et des martyrs pour les proposer en exemples à leurs contemporains. Le poëme didactique fut un terrain réservé à la discussion, à la controverse, à la lutte contre le paganisme ou contre l'hérésie. Toutes les forces du christianisme étaient nécessaires contre ce double ennemi, qui prenait toutes les formes pour saper les fondements de la foi. Les poëtes travaillaient comme les docteurs de l'Église à construire l'édifice dogmatique. La poésie et l'éloquence avaient un but commun, l'apologie du christianisme.

Quelle fut la valeur de ces premiers essais de la muse épique au crépuscule du moyen âge? Le poëme narratif, tel qu'il a été conçu par *Sédulius* et *Juvencus*, ne pouvait produire que des œuvres médiocres. On l'a dit avec raison : il n'y a pas de poésie sans fiction. Or les poëtes chrétiens du quatrième et du cinquième siècle, par respect pour les livres saints, se bornèrent à mettre en vers les textes de la Bible et de l'Évangile. Les vers n'étaient pas sans élégance. Le mécanisme de la poésie ne se ressentait pas autant que la prose des vices de la décadence. La versification n'était pas toujours indigne de Virgile; mais enfin c'était la forme virgilienne sur un fond chrétien : la langue du paganisme pour exprimer l'infini. Voici donc à quoi se réduisait cette poésie : une *imitation* plus ou moins adroite de Virgile servant de *traduction* à l'Écriture sainte. Du reste ni spontanéité, ni liberté, ni indépendance, et, par suite, absence complète d'inspiration et d'enthousiasme. C'est une poésie sans entrailles à force de fidélité. On conçoit que la fantaisie s'arrête devant de tels sujets. Mais que le sentiment lui-même se glace au récit des merveilles où éclate la divinité du Verbe, et que les souffrances du Fils de l'homme n'arrachent pas au poëte un cri de douleur et d'indignation contre ses bourreaux, c'est trop mentir à la nature et au cœur humain, c'est trop montrer d'impuissance à parler dignement des grandes choses! La poésie est le langage des dieux; mais nous ne connaissons pas celle des anges dans le ciel. L'homme seul peut émouvoir la sensibilité de l'homme par le spectacle de ses malheurs et de ses triomphes. La grandeur, le calme, la sérénité de l'Évangile, sont des vertus célestes; ce n'est pas ainsi que l'homme comprend la souffrance. C'est pour cela que le Christ est Dieu, mais c'est pour cela aussi qu'il est en dehors de la poésie humaine, parce qu'il est au-dessus. On n'a pas réussi à poétiser la figure du Christ et on n'y réussira jamais, car on ne peut pas idéaliser l'idéal. L'homme, fût-il Dieu, pourrait-il grandir la divinité? La main tremble quand on touche à ce type surhumain. En contemplant sa vie, on s'incline et on adore; on ne songe pas aux passions de l'homme, sinon pour leur imposer silence. C'est l'honneur de l'humanité de n'avoir pas su faire l'épopée de la rédemption. Jupiter, c'était l'homme à son plus haut degré de splendeur; mais c'était l'homme avec toutes ses passions.

Le Rédempteur c'est Dieu, non pas tel que l'homme l'a conçu, mais tel qu'il s'est révélé. L'impossibilité de la poésie à en faire un mythe, une idole, est une des plus invincibles preuves de sa divinité. Croyants, vous avez essayé de le peindre et votre imagination s'est confondue devant cet insondable mystère; incrédules, essayez à votre tour et montrez ce que peut le génie humain se mesurant avec l'Évangile! L'esprit chrétien inspirera plus tard de grands poëmes; mais c'est l'homme sous la main de Dieu qui éveillera l'intérêt, la sympathie, l'admiration, la pitié, la terreur. Nous en aurons bientôt un avant-goût dans l'œuvre de saint Avit.

CHAPITRE VIII.

LES POËTES DIDACTIQUES.

Si le poëme narratif a échoué devant l'inspiration des livres saints, le poëme didactique pouvait-il réussir dans la controverse? Ce genre, qui n'apparaît guère qu'aux époques de décadence, est le moins poétique de tous, par cela seul qu'il substitue la réflexion à l'intuition, la théorie à l'action, la science au sentiment. Le raisonnement philosophique n'est point du ressort de la poésie. Quelle que soit la beauté des vers de Lucrèce dans le poëme de la *Nature des choses*, de Virgile dans les *Géorgiques*, et d'Horace dans l'*Épître aux Pisons*, ce n'est pas par leurs préceptes, c'est par les descriptions, les épisodes, les figures empruntées aux phénomènes de la nature et aux mouvements du cœur humain, qu'ils se sont emparés de l'imagination des hommes et ont pris rang parmi les chefs-d'œuvre de la poésie et de l'art. Malgré ces illustres exemples, les théories en vers ne me paraissent pas autre chose que des tours de force de versification, où le poëte fait preuve de plus d'habileté que d'inspiration et de génie. A force de précision et d'exactitude, le vers, aidé de la cadence, peut imprimer mieux que la prose le précepte dans la mémoire; mais la prose restera toujours la langue de la vérité et de la raison, comme la poésie celle de l'imagination et du sentiment.

Il ne faut donc pas s'étonner si la plupart des ouvrages de polémique chrétienne écrits en vers brillent davantage par la puissance de l'argumentation que par l'éclat du style. L'exposition de la doctrine et la réfutation de l'erreur, c'était le but de ces pieux écrivains qui n'ambitionnaient d'autre triomphe que celui de la vérité. La question de l'art était pour eux secondaire. Ainsi le voulait la nécessité des temps.

Un mot maintenant sur ceux de ces poëtes dont les œuvres eurent assez de retentissement à leur époque pour mériter de trouver place dans les annales littéraires de l'humanité.

Prudence dans la didactique. — Prudence, que nous avons vu si grand dans le lyrisme, a consacré cinq poëmes à la défense du christianisme. L'*Apothéose* établit la divinité du Christ et combat les hérésies qui dénaturaient ce dogme fondamental sur lequel s'élève tout l'édifice de la foi. La question théologique y est traitée de main de maître, et la poésie a sa part dans le tableau de la conversion du monde païen, dans les merveilles qui accompagnent la naissance du Sauveur et dans les miracles qui attestent sa mission divine. L'*Hamartigénie* expose l'origine du mal, dont le premier auteur est l'ange rebelle poussant l'homme à la révolte contre Dieu. Le poëte trouve dans les désordres de son siècle le tableau vivant des passions qui font la honte de l'espèce humaine. La *Psychomachie* retrace, sous une forme allégorique, la lutte des vertus et des vices dans l'âme du chrétien. C'est le drame de la vie, c'est l'épopée du cœur humain, dont les victoires sont plus glorieuses pour l'homme que celles qu'il remporte sur les champs de bataille, car ici l'ennemi dont il faut qu'il triomphe, c'est lui-même. De tous les poëmes didactiques de Prudence, la Psychomachie est le plus célèbre. Le système allégorique du moyen âge est déjà là tout entier. C'est la poésie des idées. Quand je dis que ce poëme est le plus célèbre, je ne veux pas dire qu'il soit le plus parfait : il y a plus d'un nuage sur la pensée et le style de l'écrivain ; mais l'originalité du plan et l'intérêt durable que le sujet présente en font une œuvre à part parmi les productions de l'époque.

L'œuvre capital de Prudence dans la didactique, c'est incontestablement les deux livres *contre Symmaque*. Ce grand orateur, Cicéron de décadence, avait fait un mémoire pour demander à l'empereur Honorius, après l'invasion des Goths, de rétablir l'autel de la Victoire, gage de la protection des dieux. Deux fois déjà, Symmaque avait soumis, mais toujours sans succès, sa requête aux empereurs chrétiens. La réfutation d'Ambroise avait déjoué ce projet. Prudence prit la parole à son tour, et appelant la poésie et l'éloquence au secours de la dialectique, il renversa l'habile échafaudage de son adversaire. Le premier livre est un plaidoyer contre le paganisme en général. Le poëte attache une éternelle flétrissure à ces faux dieux, dont les vices font rougir l'humanité. Il montre l'enfance élevée de siècle en siècle dans la superstition et buvant l'erreur avec le lait :

Puerorum infantia primo
Errorem cum lacte bibit.

Et quand un puissant vainqueur, quand Théodose vient dissiper les ténèbres où Rome est plongée, et entourer de lumière son front radieux, Symmaque, rival de Tullius, dit le poëte, et dont la bouche d'or brillerait d'un immortel éclat s'il se consacrait à célébrer le vrai Dieu, préfère des monstres sordides et souille sa voix limpide à ce contact impur, comme un instrument précieux, comme un râteau d'ivoire se salit à remuer la fange. Prudence se complait au tableau de la race patricienne abjurant le culte des idoles pour embrasser la foi du Christ, et montre à nos yeux ces pères conscrits, lumières du monde, remplis d'une sainte ivresse, et ce conseil de vieux Catons revêtus du manteau de la piété plus éclatant que la toge romaine; et l'héritier des Olibryus, fier de déposer devant le temple d'un martyr les faisceaux de Brutus, et d'incliner devant le Christ la hache d'Ausonie; et le peuple lui-même, au pied du Vatican, venant honorer la cendre de Pierre ou courant en foule à la basilique Laterane pour en rapporter le signe royal de l'onction sacrée. Et nous doutons encore, ô Christ, s'écrie le poëte, que Rome soit désormais soumise à tes lois et veuille, avec son peuple entier et ses plus illustres citoyens, étendre son royaume terrestre au-dessus des astres du firmament!

Quel pressentiment des glorieuses destinées qui attendent la ville éternelle!

Le second livre contre Symmaque est la réfutation des arguments spécieux invoqués par le défenseur du polythéisme. L'auteur, dans un tableau épique qui lui sert d'introduction, se compare à Pierre au sein de la tempête qui menace de l'engloutir. Jésus, marchant sur les vagues soulevées, ordonne à son disciple de venir à lui, et l'apôtre, homme de peu de foi, allait tomber dans l'abîme, si le bras du Très-Haut n'eût affermi ses pas chancelants.

Ainsi, dit le poëte, je serais submergé sous les flots de l'éloquence impétueuse d'un si rude adversaire, si le Christ ne me tendait une main secourable. La raison éclairée de Prudence perce à jour le mystérieux réseau qui voilait encore, aux yeux de l'imagination, l'inanité du paganisme. Il faut l'entendre réduire en poudre sous les coups d'une impitoyable logique cette vaine idole de la *Victoire*, personnification poétique, belle comme fiction, absurde comme réalité. C'est l'habileté jointe à l'audace qui assure le triomphe des armées, quand elles ont Dieu pour appui. A Symmaque invoquant la coutume Prudence oppose la vérité, reprend les choses à leur principe, indique les changements survenus dans les institutions pour les améliorer, remonte à l'adoration d'un seul Dieu dès l'origine du monde, et demande à son contradicteur si Rome à son berceau comptait toutes ces divinités de la Grèce arrachées d'un sol qu'elles n'ont pu défendre contre les armes romaines. Le poëte repousse aussi en vers énergiques le dogme de la fatalité, en revendiquant les droits de la raison et de la liberté, et en montrant la main de la Providence étendue sur le monde. Symmaque ne peut humainement s'expliquer la destinée de Rome subjuguant toutes les nations de la terre. C'est, dit Prudence, pour préparer les voies au christianisme qui devait conquérir l'univers.

L'avenir n'a-t-il pas démontré que tel était, en effet, le dessein de la Providence?

La fin du livre est remarquable. Après avoir entouré de sainteté le front de la vierge chrétienne, si supérieure aux vestales, dont le sort intéressait si vivement l'orateur païen, le poëte, rougissant pour l'honneur de l'humanité, de voir ces prêtresses encourager de leur présence les combats des gladiateurs, supplie le successeur de Théodose de couronner l'œuvre de son père en abolissant ces odieux spectacles. « Que l'arène infâme, s'écrie-t-il, » contente de ses bêtes féroces, ne livre plus l'homicide en spec- » tacle au milieu des armes ensanglantées! Que Rome, dévouée à » Dieu, digne de son prince, grande par son courage, le soit » aussi par son innocence. » Ceci, dirons-nous avec Ozanam, c'est la poésie mise au service, non du christianisme, mais de l'humanité qu'elle avait si souvent trahie.

Dans la controverse dogmatique, pour faire œuvre de théologien, Prudence ne cesse donc pas d'être poëte; son inspiration personnelle ne l'abandonne pas sur ce sol aride. On reconnaît toujours, à la vigueur de l'esprit, à la puissance de l'imagination, à l'enthousiasme de l'âme, le génie lyrique habitué à planer sur les hauteurs. L'oiseau divin n'oublie pas ses ailes en marchant sur la terre où se fait la moisson; il y glane l'épi sacré et reprend son vol vers les cieux.

La liberté d'inspiration, jointe à l'exactitude doctrinale, c'est presque une contradiction dans les termes. Sans doute l'esprit reste libre en face même de la vérité reconnue et volontairement acceptée. Mais la vérité pour l'imagination est une servitude, si elle ne peut l'embellir. Dieu seul a l'ineffable don d'identifier en lui la vérité et la beauté, parce qu'il est parfait et que toutes ses perfections sont lui-même, considéré sous différents aspects par notre faible raison.

Il n'en saurait être ainsi pour l'homme. Dans le monde intellectuel, chaque chose a son domaine et ses facultés qui y répondent. La poésie n'est pas la science, pas plus que l'imagination et la sensibilité ne sont l'intelligence. L'art, et surtout la poésie qui en est la plus haute expression, a le privilége de mettre en jeu ces trois facultés de l'âme; mais la science, qui cherche l'idée pure, n'a rien de commun avec l'imagination et le sentiment. L'image qui s'interpose entre l'esprit et l'objet de sa conception est un nuage, éclatant peut-être, mais enfin un nuage qui voile aux yeux de la raison la vérité, lumière de l'esprit. Voilà pourquoi il est si difficile de satisfaire à la fois le sentiment poétique, toujours un peu vague et débordant de sa nature, et l'idée métaphysique, qui demande à être exprimée avec précision. Ce tour de force, car c'en est un, Prudence a eu plus d'une fois le talent de l'accomplir. On entrevoit déjà, à neuf siècles de distance, le prodige de la conception dantesque : l'union de l'art avec la science dans la sphère religieuse.

Saint Prosper. — Je ne puis passer sous silence un autre essai de poésie philosophique, un des plus heureux, dit M. Guizot, qu'on ait tenté dans le christianisme : le poëme de saint Prosper *Contre les ingrats*. Pour bien comprendre la portée d'un tel ouvrage, il faut être initié à la lutte de saint Augustin contre le pélagianisme, lutte qui fut, au cinquième siècle, comme l'arianisme au quatrième, la grande affaire de l'Église.

En deux mots, la voici.

Pélage prétendait que l'homme peut faire le bien par les seules forces de sa volonté, et que la grâce ne peut pas être refusée au mérite personnel. Il ne tenait donc aucun compte de la déchéance originelle et des mauvais instincts qui en sont la conséquence. C'était détruire le fondement même du christianisme, car à quoi bon la rédemption, si l'homme n'a pas besoin d'un secours surnaturel dans l'œuvre du salut? Pélage avait puisé cette opinion dans les tendances de l'Église grecque et l'énergie d'une volonté servie par une heureuse nature. Augustin lui-même rend justice à la pureté et à la sévérité des mœurs du moine breton. L'évêque d'Hippone, le grand docteur de l'Église d'Orient, converti comme saint Paul par une soudaine illumination d'en haut, comprenait trop bien l'impuissance de l'homme, sa perversité native et la nécessité de la grâce, pour ne pas combattre de tout son pouvoir, avec les armes puissantes de sa dialectique, un adversaire dont la doctrine, contrairement à ses vues sans doute, allait rendre inutile le sang d'un Dieu répandu sur la croix. La lutte fut longue et pleine de péripéties. Enfin Augustin triompha, et le concile d'Éphèse condamna solennellement l'hérésie de Pélage.

Mais, quoique la doctrine de saint Augustin fût irréprochable, il semblait, dans l'effervescence de la lutte, anéantir le libre arbitre, la volonté, l'activité morale de la conscience, pour mieux établir l'efficacité de la grâce. Les *prédestinatiens*, qui avaient rêvé cette ineptie de croire que tous les hommes portaient écrite dans leur âme, par un dessein éternel, leur sentence de salut ou de damnation, les prédestinatiens, s'autorisant des derniers écrits de saint Augustin, avaient poussé son opinion jusqu'à l'extravagance et fait de Dieu, qu'on nous le pardonne, un despote capricieux, bienfaiteur de ses favoris et bourreau de la plus grande portion de l'humanité.

Que devenaient la justice et la bonté de Dieu? Était-ce pour quelques sectaires que le Christ était mort sur la croix? Que servait donc de mortifier sa chair dans les austérités de la Thébaïde, si l'homme ne pouvait rien, par ses mérites, pour conquérir le ciel! Au sein du clergé gaulois, de savants et pieux pontifes s'émurent à ces désolantes doctrines. Et l'hérésie de Pélage reparut sous une forme mitigée dans le *semi-pélagianisme*, qui, sans nier le péché originel ni la nécessité de la grâce, reconnaissait à la volonté humaine assez de puissance, non pour accomplir, mais pour désirer le bien surnaturel. La grâce, dans ce système, ne devait pas nécessairement précéder, mais pouvait suivre les bons mouvements du cœur. Disons-le sans tarder, si les semi-pélagiens furent condamnés au concile d'Orange, l'anathème fut prononcé aussi contre les prédestinatiens.

Augustin avait trouvé dans la Gaule de fervents disciples, et parmi eux saint Prosper d'Aquitaine, qui lança contre ses adversaires ce coup de foudre qu'il intitula *In ingratos*, parce qu'ils diminuaient, selon lui, l'action de la grâce, et par-là se rendaient coupables d'ingratitude. Le poëme de saint Prosper ne semble pas toujours inspiré par l'esprit de l'Évangile. L'Évangile est une loi d'amour; et Prosper, dans ses doctrines, anéantit la divine miséricorde, en supposant que Dieu ne veut pas le salut de tous les hommes; et, dans sa polémique, il attaque ses ennemis avec une extrême virulence.

Sans doute, il faut tenir compte du caractère de l'homme, du milieu dans lequel il vivait, de la barbarie de son époque, du zèle enfin qu'il apportait dans la défense de ses *opinions;* je me sers à dessein de ce mot, car le dogme de la grâce défini contre Pélage ne l'était pas encore contre les semi-pélagiens et contre les partisans du prédestinatianisme. Le poëte faisait bien de répudier la doctrine de Pélage et de le réfuter dans toute l'énergie de sa foi. Il serait cependant difficile d'admettre comme une arme loyale et digne le langage injurieux dont il se sert en parlant des pélagiens, condamnés par l'Église, mais sincères dans l'erreur au point d'avoir été absous par l'organe de deux conciles. Peu lui importait le mérite personnel de ses adversaires. En dehors de la grâce, il n'y avait pas pour lui de vertus humaines : dans l'intérêt de la vérité divine, il ne se croyait tenu à aucun ménagement.

S'il avait vécu dans des temps plus civilisés, il aurait compris que pour être chrétien on n'est pas dispensé d'être homme, et que ce n'est pas par la violence qu'on ramène ses adversaires. Le premier attribut de Dieu, dans ses rapports avec la créature formée par ses mains, c'est la bonté. *Deus charitas est.*

Prosper avait le droit de fulminer contre l'erreur, du moins contre l'erreur reconnue et condamnée par l'Église dont les décrets sont irréformables; mais avait-il aussi le droit d'outrager les personnes jusqu'à les traiter de bêtes féroces (*bestiæ, insanas feras*)? Ce ne serait rien encore, si les attaques de Prosper ne s'adressaient qu'à Pélage, solennellement convaincu d'hérésie; mais, suivant la logique des partis, il attribue à ses contradicteurs des opinions qu'ils n'ont pas, et, assimilant aux sectateurs de Pélage les semi-pélagiens de la Gaule, il appelle sur eux les foudres de l'Église. O faiblesse humaine, qui blesse la vérité en voulant la défendre! Prosper a triomphé; mais la violence de ses doctrines l'a poussé lui-même sur la pente de l'erreur jusqu'à l'abîme du prédestinatianisme. Jamais l'Église n'a adopté ses opinions extrêmes sur la répudiation des hommes nés avant ou en dehors du christianisme. *Dieu veut le salut de tous les hommes*, telle est la croyance de l'Église; ce n'était pas celle de saint Prosper, car c'est lui qui a dit : « Dieu est tout-puissant : s'il avait » voulu sauver tous les hommes, il l'aurait pu. » S'il y a des hommes qui se perdent, c'est leur faute; ils ont abusé de leur liberté et ont fermé l'oreille à la grâce de Dieu, qui se révélait à leur conscience par la voix du remords : voilà la vérité.

Prosper, si impitoyable envers ses adversaires, a su louer dignement les grandes lumières qui avaient éclairé son esprit. Saint Augustin, dont il était le disciple, reçoit dans ses vers un magnifique et légitime hommage. « Les fleuves de tes écrits, dit-il, se sont répandus dans le monde entier. »

Flumina librorum mundum effluxēre per omnem.

Ce n'est pas l'éloquence humaine que saint Prosper exalte ainsi dans l'illustre champion de la grâce, c'est la sagesse divine qui parlait par sa bouche. Prosper, comme plus tard l'école janséniste de Port-Royal, foulait aux pieds la sagesse humaine. Sciences, arts et lois, tout ce que l'homme doit à son génie, le poëte chrétien l'envisageait d'un œil de mépris, semblable à ce sublime contempteur des choses de la terre, qui se prenait de vertige en regardant au fond de la destinée humaine [1]. Mais la raison vient de Dieu; c'est un rayon de sa divinité. Ne méprisons pas ce qu'il y a de grand dans l'homme, puisque c'est aussi l'œuvre du Créateur. L'homme n'est petit que quand il s'attribue à lui-même tout le mérite de ses actions, et qu'il est assez insensé pour se mesurer avec l'infini.

---

[1] Pascal.

Il faut s'étonner que Prosper ait choisi la langue des vers pour exposer ses arguments sur la grâce, et qu'il n'ait pas craint, lui si dédaigneux pour les arts, que la muse épique succombât sous le fardeau de si lourdes pensées. Rendons-lui au moins cette justice, qu'il n'a cherché à imiter personne parmi les auteurs païens. Quel que soit le mérite de ses vers, ils sont à lui. L'originalité de la forme dans la langue latine au cinquième siècle, c'est une merveille.

Ce que nous disons là regarde la versification. Mais la poésie qu'a-t-elle à revendiquer dans le poëme de saint Prosper? Ce n'est pas sans doute la controverse et ses arguments. Non, c'est l'énergie de la conviction, la chaleur de l'âme, l'ardeur du zèle dogmatique. C'est aussi la sainte indignation du chrétien orthodoxe contre l'hérésie. On regrette seulement que cette colère descende jusqu'aux personnalités grossières, jusqu'aux brutalités sauvages de l'injure qui ne sert ni comme argument ni comme moyen d'émotion, surtout dans la bouche ou sous la plume d'un chrétien. Quant à l'imagination, elle n'est qu'accidentelle dans une question de dogme; ne pouvant servir d'enveloppe à l'argumentation, elle se borne généralement à mettre en saillie les sentiments du poëte. L'imagination de Prosper se représente le sort du genre humain sous des couleurs sinistres. Il a vu Dieu à travers la Bible plus qu'à travers l'Évangile. Son Dieu est le Dieu de vengeance plutôt que celui du pardon. L'idée de la damnation dans sa tête domine celle du salut. Les ténèbres et les flammes de l'enfer ont déteint sur son style, en assombrissant sa pensée. Et si parfois les divins attraits de la grâce lui ont inspiré de riantes images, c'est l'énergie, une sombre énergie qui forme le caractère essentiel de son poëme.

Louis Racine, en imitant cet ancêtre du jansénisme treize siècles plus tard, dans le même sujet, mais avec une âme ouverte aux émotions tendres, y a répandu le charme et la grâce, sans retrouver l'énergie de son modèle.

Saint Prosper consacre dans ses vers la puissance spirituelle de la papauté. Déjà saint Augustin avait proclamé ses arrêts imprescriptibles en matière de foi : *Rome a parlé, la question est jugée.*

L'Orient disputait à Rome la prééminence. Constantinople conserva longtemps ses prétentions, qui devaient aboutir au schisme de Phocius et à l'affaiblissement de l'empire grec, dont les dissensions religieuses ouvraient la porte à la conquête musulmane. L'Occident, dès le cinquième siècle, s'inclina devant l'autorité des successeurs de Pierre, à qui Rome dut le sacré privilége de rester la capitale du monde chrétien et de présider aux nouvelles destinées de l'humanité; car cette pierre, sur laquelle l'Église était bâtie pour résister à toutes les puissances de l'enfer, était aussi la pierre angulaire de la civilisation européenne. Prosper avait le pressentiment de la puissance future de la papauté. Qu'on en juge par ces vers solennels, que nous regardons, avec M. Ampère, comme l'inauguration de la suprématie pontificale :

Roma sedis Petri, quæ pastoralis honoris
Facta caput mundo, quidquid non possidet armis
Religione tenet.

« Rome, le siége de saint Pierre, qui, devenue la tête du monde par la dignité apostolique, tient par la religion ce qu'elle ne possède pas par les armes. »

Un nouvel ordre de choses va s'ouvrir devant nous. Tandis que Byzance est en proie à d'interminables querelles théologiques, et que l'Orient, terre d'inaction et de passions ardentes, voit multiplier dans son sein les monastères où les âmes contemplatives se réfugient en Dieu pour échapper au triste spectacle d'un monde corrompu, les barbares du Nord, se ressouvenant d'anciennes injures et attirés par les richesses du climat, viennent balayer l'empire d'Occident. La cour de Byzance qui, pour s'étourdir, se consumait dans les voluptueuses langueurs d'une vie efféminée, ne put résister à l'épée d'Attila. Cet édifice vermoulu s'écroula frappé par le fléau de Dieu. Il semble que le monde est détruit, et qu'il ne reste plus qu'à mener le deuil de la civilisation. Détrompez-vous! On traîne à la voirie le cadavre d'une société dégénérée; mais une séve nouvelle est entrée au cœur de l'humanité. L'empire a disparu; mais en rapprochant les peuples soumis à ses lois, il a préparé la grande conquête de l'avenir : la *fraternité universelle* vers laquelle le monde va marcher à la lueur du christianisme et qui sera l'œuvre des siècles futurs.

CHAPITRE IX.

UN MOT SUR LES CHANTS POPULAIRES DES GERMAINS ET DES CELTES.

Originaires des plaines de l'Asie, les peuplades septentrionales, valeureuses, indomptées, après avoir trempé leurs membres et leur courage dans l'air glacé des climats du Nord, se sentaient, par un invincible instinct, poussées vers la guerre; car leur esprit d'indépendance les rendait incapables de subir aucun joug. C'est pour se soustraire à la domination romaine et pour se fixer dans de plus doux climats, que ces hordes errantes avaient marché sur Rome, avides de laver dans le sang les injures de leurs pères. Comme autrefois les Spartiates, ils avaient leurs Tyrtées pour soutenir leur courage à la guerre; mais comme les fils du désert dans les haltes des caravanes, c'est quand la tribu suspendait sa marche que les bardes du Nord échauffaient, par le récit de quelque haut fait d'armes du passé ou de quelque nouvelle aventure, l'ardeur belliqueuse des compagnons d'Attila. Ces chants guerriers s'éteignaient avec le feu du bivouac. Cependant cette muse sauvage a laissé sa trace dans l'esprit de ces peuples, qui se les transmettaient comme un glorieux héritage.

Nous ne retrouverons pas ici cette évolution naturelle de la poésie dont nous avons suivi ailleurs le développement dans l'Inde et dans la Grèce, car l'influence du christianisme et l'imitation de l'antiquité classique ont changé la direction imprimée à la poésie septentrionale par les chants populaires. Reconnaissons néanmoins que les chants populaires sont la première émanation instinctive des peuples dans l'enfance. Cette poésie embryonnaire, dont les fragments épars sont comme les différentes assises de l'édifice imposant de l'épopée que le génie est appelé à construire, cette poésie, qui reste anonyme parce qu'elle jaillit spontanément de l'âme d'un peuple, a dû se produire dans la Grèce aux temps antéhomériques, mais elle s'est effacée de la mémoire des hommes. Les races primitives de notre Europe nous en ont du moins conservé de riches fragments.

Avant l'introduction du christianisme, les *Celtes* et les *Scandinaves* possédaient, comme les Arabes primitifs, des chants épicolyriques inspirés par la guerre, et dont le paganisme druidique et odinique formait le fond religieux. Les Celtes, anciens habitants de la Gaule avant l'invasion romaine, étaient audacieux et entreprenants. Comme les peuplades du Nord, ils avaient le génie de la guerre. L'histoire a gardé le souvenir de leurs courses aventureuses et de leurs expéditions lointaines, à Rome, à Delphes, en Égypte, en Asie. Ils se distinguaient par leur mépris de la mort, leur vanité, le soin de leur parure, leur caractère généreux et sociable, enfin par leur esprit, la flexibilité de la parole, l'amour du *fin parler,* et surtout l'amour des contes et des récits. La nation française a conservé tous ces caractères de la race celtique ou gauloise. Nous les retrouverons, au moyen âge, dans les fabliaux. Mais on se tromperait étrangement si l'on s'imaginait que l'esprit *gaulois,* l'esprit goguenard et caustique des trouvères, constitue le caractère primitif des premiers peuples de la Gaule. La poésie gauloise, conservée dans la Bretagne armoricaine, en Irlande et en Écosse, la poésie des bardes, est tour à tour mystique ou guerrière, mais toujours sérieuse.

Les Gaulois avaient des poëmes où se trouvait exposé le druidisme avec ses sacrifices sanglants sur la pierre des forêts sacrées : les dolmens et les menhirs; mais la conquête de César étouffa cette végétation poétique. Les Iles Britanniques, l'Angleterre, l'Irlande, l'Écosse, ont conservé les vieilles traditions des bardes et des druides. Déjà le génie chrétien a transformé cette muse sauvage et grossière. On reconnaît néanmoins la mythologie des druides dans l'accent mystique de l'invocation, tant est grande la puissance des souvenirs religieux intimement liés aux événements nationaux.

Les chants des bardes d'Irlande et d'Écosse ont été recueillis par Macpherson, dans son poëme d'*Ossian.* Il ne faut pas juger le caractère des bardes d'après cette compilation. Les bardes répandent dans leurs hymnes héroïques un parfum de douce mélancolie qui se mêle à l'énergie guerrière. Le poëme de Macpherson est vaporeux, élégiaque, rêveur, couvert des brouillards de l'Écosse, mais recherché, obscur, emphatique. La naïveté primitive de l'Ossian irlandais ne se retrouve pas dans cette paraphrase, où la richesse des descriptions dégénère en prolixité et les sentiments en afféterie. Le vague nuageux d'Ossian est le résultat de l'influence chrétienne, qui, refoulant les traditions primitives sans les éteindre, livra les poëtes aux rêveries et aux superstitions de l'imagination populaire. Dans leurs développements épiques, les chants des bardes irlandais et des Gaëls d'Écosse ne perdent pas le caractère de l'inspiration personnelle.

Le christianisme, qui s'adresse au cœur plus encore qu'à l'esprit, donne à la poésie l'empreinte du génie lyrique.

Le culte de la nature, le mysticisme et la mélancolie de la race celtique ou gauloise ont leur source dans la religion des druides, dont les principaux dogmes étaient l'immortalité de l'âme, la métempsycose et le naturalisme. L'influence orientale y est évidente; mais elle apparaît surtout dans les chants des poëtes gaulois où se manifeste le passage du paganisme au christianisme par la fusion de la foi chrétienne avec le gnosticisme et le druidisme. Les druides formaient d'abord une véritable théocratie orientale, bientôt remplacée par la domination des guerriers. Aussi les bardes font-ils retentir tour à tour, et en même temps, l'hymne sacerdotal et le chant de guerre.

L'ancienne mythologie celtique a disparu, dès le quatrième siècle, au temps de Clovis; mais les traditions primitives des *Scandinaves* se sont maintenues plus longtemps. Ces hommes terribles, dont les frimas du Nord ont durci l'écorce en refoulant dans les profondeurs de l'âme les sombres mystères de la pensée, ont produit des chants d'une effrayante audace. Tout y est austère, âpre, sauvage comme leur pays; tout y respire la vengeance, l'horreur et les cataclysmes de la nature, au milieu desquels semble se jouer l'énergie indomptable du guerrier. Leur mythologie, personnification des puissances cosmogoniques, ne contient que des symboles gigantesques. Une race qui n'a sous les yeux d'autre spectacle que celui des vastes forêts où elle entend hurler les vents déchaînés, qui ne peut faire un pas sans rencontrer des gouffres marécageux, et où les grands fleuves menacent de submerger la terre sous des débordements perpétuels, une telle race ne peut refléter dans ses conceptions que les bouleversements de la nature qui ne lui sourit qu'à de rares intervalles, entre deux éclats de foudre. De là ces combats, ces scènes de carnage entre les dieux et les géants, comme dans la dynastie de Saturne en Grèce. Leur Jupiter était Odin, leur Élysée le Walhalla, leur Tartare le Nifelheim. Odin fut sans doute l'Hercule des Scandinaves; et la reconnaissance, en le divinisant, en a fait le dieu des combats. Il recueillait les braves morts dans la bataille, inspirait tout à la fois le courage et l'enthousiasme poétique, et enseignait l'avenir à ses sectateurs. La divinité était mêlée à tous les événements de la vie. Nous retrouverons dans le merveilleux du moyen âge l'influence de la mythologie scandinave représentée par les ondines, les gnomes, les nains, les dragons et les magiciens. Chez les Germains, la femme était respectée, non pour sa faiblesse, mais pour sa sensibilité. Toutefois la femme, pour avoir droit au respect, devait se distinguer par sa bravoure à la guerre et ses vertus privées. La chasteté était à leurs yeux le premier ornement du sexe. Les Germains étaient peu sensibles aux charmes de la beauté physique; ils n'estimaient que la beauté morale. Ce trait de mœurs sera un des germes de la chevalerie. Les Germains ont connu la monarchie héréditaire dans la race théocratique, puis la monarchie élective dans la race des guerriers ; toutefois la vie nomade était pour les masses une nécessité impérieuse du sol ingrat et de la fière indépendance de ces hommes farouches. La guerre donc, et toujours la guerre, voilà leur vie. Le butin, pris sur l'ennemi, nourrissait ces peuplades errantes. Les guerriers s'assemblaient autour d'un chef renommé par sa vaillance; et sans abdiquer leur liberté personnelle, ils marchaient sous ses ordres au combat ou à la mort. Ainsi se formait la bande guerrière. La subordination militaire jointe à l'amour de la liberté sera le fondement du pouvoir féodal. Quand la guerre passe à l'état normal chez un peuple, la soif des conquêtes et l'audace à braver les dangers créent l'esprit d'aventures qui allume une véritable fièvre de gloire, dont la poésie devient tout à la fois l'expression enthousiaste et l'éternel aliment. De là les chants mythologiques qui transportent la guerre dans le ciel, et célèbrent les exploits merveilleux en mêlant le lyrisme à l'épopée. Les *scaldes*, bardes de la Scandinavie, ont laissé des fragments épico-lyriques, rassemblés dans l'Edda islandaise. C'est une poésie de fer, où éclate en accents fougueux la sauvage indépendance et l'audace sanguinaire des héros du Nord. Ce recueil de l'Edda, composé en Islande au onzième siècle, renferme les traditions mythiques et les chants héroïques de la Scandinavie. Une partie est écrite en vers, l'autre en prose. Celle-ci date du douzième siècle et sert souvent de commentaire aux chants originaux appelés *sagas*.

Les relations établies entre la Norwége et l'Islande renouvelaient sans cesse les récits des aventures lointaines. Les Scandinaves, non contents d'exercer leur courage sur les champs de bataille, couraient les hasards des mers, et se plaisaient à affronter les tempêtes, à se suspendre au haut des mâts et à rougir la mer du sang de leurs ennemis. Le plus célèbre monument de la poésie des scaldes est le *Chant de mort* du roi Ragnar Lodbrog. Aussi inébranlable que Daniel dans la fosse aux lions, le héros, victime d'une horrible vengeance, est jeté dans une fosse aux vipères; et là, tandis que les serpents l'étreignent de leurs inextricables nœuds, il entonne son chant de mort, je me trompe, son chant de triomphe, où il rappelle les fabuleux exploits qui ont illustré son immortelle épée. Dans une autre saga, le *Ragnarokur*, Odin, le dieu du carnage, donne le signal d'un combat meurtrier où les dieux et les démons sont noyés dans une mer de sang. Cette poésie scandinave est la source de la vieille épopée allemande du treizième siècle : les *Niebelungen*, cette Iliade de la Germanie dont la destruction des Bourguignons par Attila forme le sujet. Nous en parlerons plus tard.

Toutes les traditions héroïques du Nord ont été réunies dans l'*Edda*. Les Goths d'Italie y sont représentés par la légende de Théodoric et de son compagnon Hildebrand. Le chant francique de Hildebrand et de son fils Hadubrand, qui porte un cachet si remarquable de simplicité et de grandeur, de mélancolie et de fierté, de pitié et de terreur, se rattache aux traditions des Goths et des Suèves. La langue des Goths est le plus parfait de tous les dialectes de la Germanie. La Bible d'Ulfilas, qui remonte au quatrième siècle de notre ère, est le plus ancien monument connu de cette langue germanique. C'est ce dialecte que les Francs ont pris pour modèle dès l'époque de Clovis.

Les Goths d'Aquitaine ont entouré d'une poétique auréole Walter, le type de leurs guerriers dont les exploits trouveront plus tard un chantre monastique dans l'idiome savant de l'Église.

Les Anglo-Saxons, conquérants de l'Angleterre, dont les primitives croyances sont communes avec celles des Scandinaves, ont conservé aussi les souvenirs des expéditions héroïques des peuplades du Nord au sein de l'heptarchie anglo-saxonne, dans des chants postérieurs au triomphe du christianisme, mais où la mythologie païenne se mêle aux dogmes chrétiens. Le chant le plus célèbre et le plus national des Anglo-Saxons est le *poëme de Beowulf,* prince danois, inconnu dans l'histoire et dont le vieux scalde anglo-saxon fait un guerrier gigantesque luttant contre les fées, les monstres et les démons. Voilà donc un prince danois célébré comme un héros national. Ainsi les incursions victorieuses des Danois dans la Grande-Bretagne, et plus tard la conquête des Normands, ne seront que les couches superposées d'un même terrain d'alluvion, et tous les conquérants de même race n'auront pas de peine à ne former qu'une seule famille sur le sol des anciens Bretons.

DEUXIÈME SECTION.

LES TEMPS BARBARES.

CHAPITRE Ier.

INFLUENCE DES INVASIONS.

L'invasion des barbares est un fait providentiel. Jamais Dieu ne montra avec plus d'évidence comment son bras sait conduire les événements humains sans entraver la liberté de l'homme.

Quand le torrent du Nord inonda l'Occident au cinquième siècle, les populations romaines crurent que le monde allait périr dans un effroyable cataclysme. Et pourtant ces hordes sanglantes étaient les instruments dont Dieu se servait pour achever l'œuvre de la régénération. Le christianisme ne pouvait exercer toute son action civilisatrice sur cette société amollie, énervée, corrompue jusqu'à la moelle. Il fallait une race jeune et vigoureuse, pour faire fructifier en elle la divine semence de la foi, et résister plus tard aux envahissements de la barbarie musulmane. Mais ce fut tout d'abord un étrange chaos. La chute du vieux monde avait tout ébranlé dans l'ordre intellectuel et moral. Que pouvaient devenir les études au milieu de ce bouleversement social, quand tout était livré au pillage et au massacre, et que les livres eux-mêmes, vieux témoins du passé, périssaient dans les flammes? La nuit de l'ignorance enveloppa l'Occident dans d'épaisses ténèbres. La littérature frivole du paganisme avait perdu son empire :

> Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle!

L'enseignement des rhéteurs n'avait plus de crédit. Quelle consolation pouvaient y puiser les peuples frémissants? Les vainqueurs, absorbés par la guerre, n'attachaient aucun prix à la culture littéraire, et réservaient les charges publiques et les honneurs à leurs compagnons d'armes. Les hommes de lettres végétaient dans l'oubli, ne trouvant plus en eux ni autour d'eux rien qui fût digne d'être chanté. Quel souffle d'inspiration pouvait réveiller l'étincelle sacrée sous la cendre pétrie des larmes du cœur humain? Et cependant la poésie n'était pas morte. Tant qu'il se rencontrera sur la terre une âme sonore où Dieu voudra descendre, dans les orages comme dans la paix du cœur, l'ange de la poésie habitera parmi nous.

Où était donc la poésie au temps des invasions? Fuyant les spectacles d'horreur qui souillaient ses regards, elle s'était réfugiée, comme le peuple, à l'ombre du sanctuaire, et là, agenouillée au pied des autels, elle s'élevait vers Dieu sur l'aile de la prière, pour conjurer les malheurs publics et adoucir les cœurs farouches dont elle implorait la conversion. La poésie et la religion sont deux sœurs inséparablement unies, car elles sont toutes deux filles du ciel.

C'est aux jours du malheur que le besoin de Dieu se fait le plus vivement sentir. Au sein des plaisirs, on l'oublie : c'est en lui seul que le malheur trouve son appui. Mais dans la première secousse, la faiblesse humaine accuse la Providence. Telle fut la situation des esprits au cinquième siècle, quand sonna l'heure, heure effroyable, heure de vengeance où fut consommée la ruine de l'empire.

Dès les premières années de ce siècle, un poëte chrétien avait composé, pour justifier les voies de la Providence, un poëme : *De Providentia divina*, qu'on a faussement attribué à saint Prosper. Salvien, au bruit de l'écroulement du vieux monde, montra, avec l'accent des prophètes, dans une nouvelle apologie du gouvernement divin, le bras de Dieu étendu sur la race coupable et préparant l'avénement des barbares à la foi chrétienne. Le christianisme, doué d'une vitalité puissante, veillait ainsi au berceau des nations modernes, enseignant la résignation aux vaincus, la clémence aux vainqueurs, assurant enfin le triomphe de l'esprit sur la matière. L'Église fut le canot sauveur qui rassembla les épaves dispersées par la tempête et qui ramena l'humanité aux rivages de la civilisation. L'activité intellectuelle de l'Église était immense. Les monastères recueillaient les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique; les écoles du clergé se consacraient à l'enseignement des lettres sacrées et profanes. Les écrits des Pères multipliaient les sources de la science religieuse et aiguisaient l'esprit de discussion. La correspondance des évêques entretenait le zèle du clergé, qui répandait partout les bienfaits de la morale évangélique. Quelle que fut cependant l'action bienfaisante de l'Église dans l'ordre de la civilisation, elle ne parvint pas à dissiper les ténèbres de l'ignorance, qui allèrent s'épaississant de plus en plus jusqu'à Charlemagne, et cela par la résistance qu'opposait la barbarie aux lumières de la foi. Il faut tout dire aussi : après le siècle des Pères, ces grands ouvriers de l'Évangile, le niveau du clergé baissa sensiblement. Le temps des grandes et fécondes discussions était passé; les dogmes étaient définis. Il n'y avait plus qu'à s'incliner devant la foi. Et l'intelligence n'ayant plus à scruter ces vastes problèmes semblait endormie. La philosophie était muette; la science en dehors de la théologie était un terrain inexploré. La foi régnait seule dans le silence de la raison. La superstition dès lors, la superstition, compagne de l'ignorance, altéra la pureté du spiritualisme chrétien. Nous verrons bientôt que ce n'est pas la poésie qui eut à s'en plaindre.

Le contact des barbares devint funeste au clergé, dont une partie contracta les habitudes grossières et soldatesques de ses nouveaux maîtres. Mais c'est la langue surtout qui s'altéra dans ce commerce avec la barbarie. L'élégance d'esprit sonnait mal à l'oreille des conquérants qui ne connaissaient que leur épée. On leur était suspect, quand on ne descendait pas à leur niveau. Il ne faut donc point s'étonner si la grossièreté des mœurs entraîna celle du langage. Le latin se corrompit de plus en plus et prépara lentement, par son mélange avec les dialectes populaires et les idiomes germaniques, l'éclosion des langues modernes.

Dans cette nuit profonde qui enveloppe les siècles barbares, de rares étoiles apparaissent encore au firmament de l'art. La prose est rouillée d'ignorance; chaque phrase semble composée de ténèbres; mais la poésie que son mécanisme savant met à l'abri de la vulgarité n'a pas perdu toutes les traditions classiques de la muse virgilienne.

C'est dans la Gaule, patrie de Rutilius, que la poésie latine à son déclin versa ses derniers rayons.

Trois tribus germaines s'étaient partagé le pays : les Francs au nord, les Burgondes et les Goths au midi. Les premiers, appelés à de si brillantes destinées, étaient à l'origine trop dédaigneux des choses de l'esprit pour relever les lettres de leur abaissement. Mais depuis que Clovis, à qui Tournay se glorifie d'avoir donné le jour, eut, après la bataille de Tolbiac, courbé son front victorieux devant le dieu de Clotilde et reçu des mains de saint Remi avec l'onction sainte la consécration du pouvoir, les Francs favorisèrent l'action bienfaisante de l'Église, et c'est à cette heureuse influence qu'ils seront redevables de leur supériorité intellectuelle au siècle de Charlemagne.

Les Burgondes et les Goths avaient malheureusement embrassé l'arianisme, et déclaré la guerre à l'orthodoxie. Dans l'empire des Goths, on se croyait revenu au temps des persécutions païennes. L'Église eut encore ses martyrs et rouvrit ses catacombes. Mais l'enseignement n'avait plus d'organe; la science et les lettres n'avaient plus d'air ni d'espace et mouraient dans l'ombre, laissant la société sans flambeau. Les Burgondes, moins intolérants envers la foi catholique et plus amis des lettres, laissèrent rayonner dans leurs États les deux grands foyers de culture littéraire qui éclairaient le midi de la Gaule : Vienne et Lyon.

Malgré la compression des Goths, Arles et Clermont conservèrent aussi, à la fin du cinquième siècle et au commencement du sixième, leurs écoles publiques, tant la civilisation avait de peine à abandonner cette contrée autrefois si florissante. C'est de Vienne, d'Arles et de Clermont que sortirent les dernières illustrations gauloises, les dernières gloires de l'épiscopat et des lettres latines : saint Césaire, Ennodius, Sidoine Apollinaire et saint Avit.

La littérature romaine eut son tombeau sur cette même terre où, cinq siècles plus tard, la littérature romane devait trouver son berceau.

CHAPITRE II.

LES DERNIERS POËTES LATINS AVANT CHARLEMAGNE.

Ennodius. — Ennodius, élevé comme Sidoine à l'école des rhéteurs, consacra sa jeunesse aux savantes puérilités de la mythologie. Et quand plus tard il revêtit la pourpre épiscopale, il ne put se dépouiller du lourd manteau de l'érudition. Son style, habitué aux allures déclamatoires, gesticule et fait des contorsions pour dire les choses les plus simples. C'est une étrange manie que celle de ces rhéteurs s'appliquant à torturer la langue pour lui donner un air de profondeur qui dissimule le vide de la pensée. Ils ont horreur du naturel, parce que le naturel leur fait défaut. Ils croient donner le change à l'esprit en éblouissant l'imagination par le cliquetis des phrases, les couleurs heurtées et disparates. Plus il y a de recherche dans leur langage, plus ils se croient maîtres dans l'art d'écrire. Leur triomphe est de ne pas être compris. De là ces jeux de mots, ces rapprochements inattendus, ces subtilités bizarres, ces antithèses forcées dont les écrits d'Ennodius sont émaillés. Jamais il ne dit moins que quand il semble avoir le plus à dire. Son imagination d'ailleurs est toute païenne. Les vers qu'il composa avant sa conversion sont des exercices de rhétorique sur des sujets empruntés à la mythologie : c'est du talent; ce n'est pas du cœur. Ennodius avait une singulière prédilection pour les sujets amoureux. Il en est même où la licence est portée si loin qu'on rougirait de les citer et qu'on n'oserait les traduire. Que le rhéteur ait publié de tels vers, on n'a pas le droit de s'en étonner; mais que l'évêque n'ait pas livré aux flammes ces pages souillées de la lie du paganisme, on a quelque peine à le concevoir.

Il était dans la destinée de cet écrivain de présenter en lui le modèle du rhéteur. Comme Ausone et Sidoine, il fut panégyriste, non pas d'un empereur romain, mais d'un roi barbare, Théodoric, qui, pour flatter les populations et ménager habilement la transition d'un ordre de choses à l'autre, aimait à conserver les anciens usages, et à passer pour le successeur et le restaurateur de l'empire. C'est ainsi que Rome perpétuait son règne en imposant aux vainqueurs sa langue et ses lois. Ennodius prouva, dans cette circonstance solennelle, qu'il ne devait rien à ses devanciers dans l'art d'exagérer l'hyperbole.

Nous n'avons rien dit des œuvres du pontife : c'est que pour la plupart elles sont écrites en prose et appartiennent à la controverse. Les hymnes religieuses qu'il a laissées ne sont pas aussi dépourvues d'inspiration qu'on pourrait l'imaginer. Les livres saints lui avaient appris, malheureusement trop tard, la langue de l'enthousiasme. La vraie inspiration chrétienne, pure et sans mélange, se rencontre moins dans sa poésie que dans l'éloquence évangélique de saint Césaire, qui, à lui seul, fit plus d'adeptes que tous les poëtes et tous les docteurs de l'Église gauloise à la fois.

Saint Avit. — Parmi les poëtes, il en est un pourtant qui dut fasciner l'imagination de la jeunesse, et dont la figure apparaît radieuse à travers le lointain des âges. Le seul tort de saint Avit c'est d'être né sur les confins de la barbarie et, au lieu de briller comme le soleil en plein jour, de s'être levé sur le monde, comme l'astre des nuits, dans les ténèbres de la civilisation. Nous avons parlé des essais infructueux d'épopée chrétienne tentés au quatrième et au cinquième siècle. Les poëtes n'écrivant que pour instruire avaient renoncé à l'originalité, à la spontanéité, à l'inspiration, pour reproduire avec une exactitude scrupuleuse les enseignements de la Bible et de l'Évangile. L'originalité leur faisait doublement défaut, pour le fond d'abord, pour la forme ensuite. La langue dont ils se servaient était celle de Virgile, qui n'avait pas été faite pour traduire les vérités chrétiennes. Quelques-uns réussirent dans l'exposition de la doctrine et dans la controverse; mais aucun n'avait réussi, faute d'indépendance, à exposer les faits dans un récit véritablement digne de la muse épique. Il était réservé à saint Avit de préluder à l'épopée moderne en composant, dans la langue de Virgile, un essai qui devait être le germe d'un des trois grands poëmes du christianisme. Sans égaler en génie l'Homère anglais, saint Avit, le Milton de la Gaule, a plus d'une fois surpassé dans le même sujet l'immortel auteur du *Paradis perdu*.

Pour apprécier sainement un écrivain, il faut nécessairement tenir compte du milieu social et faire la part des vices de l'époque qui ont entravé sa marche, défiguré son style et retenu son talent dans des régions secondaires. Or saint Avit n'avait pas une langue qui lui fût propre, une langue faite pour proférer des accents bibliques. D'autre part, le goût était faux et dépravé. Les descriptions anatomiques, qui signalent l'invasion de la science dans l'art et le dépérissement de l'inspiration, ces descriptions qui n'ont pas même le mérite du pittoresque et qui parlent aux yeux sans échauffer l'imagination, ces descriptions de naturaliste qui dépeignent les objets au lieu de les peindre, ces descriptions qui constituent un des plus éclatants symptômes de la décadence littéraire, n'ont pas empêché saint Avit de s'élever, par l'énergie et la grâce du sentiment chrétien, à des beautés de premier ordre. La source de ces beautés poétiques, c'est l'indépendance d'imagination que l'auteur a apportée dans les détails. Sans doute le pontife voulait instruire comme ceux qui avaient essayé avant lui de traduire en vers les livres saints. Mais l'évêque de Vienne, sans s'écarter pour le fond des données de l'Écriture sainte sur la chute de nos premiers parents, a librement conçu son sujet, et si le génie lui a manqué pour peindre les grands mouvements, les grandes explosions du cœur humain et les contrastes émouvants qui naissent du choc des passions, il a su néanmoins exprimer avec bonheur les péripéties de ce grand drame de l'Éden où se décida le sort du genre humain. Il y a parfois dans saint Avit d'admirables descriptions. C'est quand il oublie ses préoccupations scientifiques pour se laisser inspirer par la nature; c'est quand, au lieu de disséquer avec une exactitude minutieuse les objets qu'il étale à nos regards, il sent passer dans son âme le souffle de l'idéal, que le mouvement créateur l'entraîne et que la passion du beau donne à son style la chaleur et la vie. Le poëme de saint Avit sur la chute adamique forme une trilogie qui s'étend de la création de l'homme à l'expulsion du paradis terrestre.

Dès le début, on s'aperçoit que la langue manque d'originalité et que l'auteur jette ses pensées dans le moule virgilien. Mais il a du moins assez de goût pour s'abstenir de toute image mythologique dans un sujet sacré où la Bible seule doit inspirer le poëte, et il a assez d'imagination pour ne pas se borner à calquer en vers le récit de la Genèse. Toutefois ce n'est pas pour le plaisir de l'art et pour les palmes de la poésie que saint Avit entreprit son œuvre, c'est pour servir à l'édification des fidèles.

Les poëtes chrétiens, nous l'avons constaté, n'écrivaient que dans un but didactique. Les charmes et les ornements de la muse n'étaient qu'un moyen de mieux faire entrer la vérité dans les âmes. Saint Avit était trop pénétré des devoirs de sa charge épiscopale pour négliger le côté moral et dogmatique de son sujet. Sans doute cette préoccupation alourdit son vol, mais son imagination a d'assez fortes ailes pour l'empêcher de raser timidement la terre, en parcourant le ciel enchanté de l'Éden.

Le premier chant de la trilogie épique de l'évêque de Vienne est intitulé : *De initio mundi*, le commencement du monde. Le poëte ne s'attache pas à décrire l'œuvre des six jours. C'est à la création de l'homme qu'il s'arrête, après avoir rappelé en quelques mots le plan général, l'ordonnance de l'univers. La description du corps humain est sans vie et par conséquent sans poésie : c'est l'œuvre d'un anatomiste, d'un physiologiste, d'un savant qui ne vise qu'à l'exactitude. On se croirait dans une salle de dissection, dans un cabinet ou dans un musée d'histoire naturelle, dans un laboratoire de physicien ou de chimiste. Dieu semble un artisan vulgaire construisant avec effort la machine humaine. Qu'il y a loin de cette création laborieuse au *fiat lux* de la Genèse!

L'union de l'homme et de la femme rappelle au poëte l'union de Jésus-Christ avec son Église. L'Évangile a fait tort au sens littéraire de saint Avit. Voulant montrer que le mariage est d'institution divine, il place dans la bouche de Dieu les paroles que l'Écriture sainte fait prononcer à Adam lui-même : « Voici l'os de mes os et la chair de ma chair : *c'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à son épouse; et ils seront deux dans une même chair.* » Combien l'ancêtre du genre humain eût été plus intéressant si, après avoir proclamé l'union sacrée, l'union indissoluble des époux, on l'avait vu céder à la tentation pour plaire à sa compagne. L'humanité aurait plaint le sort de son premier père puni pour l'excès de son amour autant que pour son orgueil. La pitié mêlée à la terreur aurait ému toutes les fibres du cœur humain. Mais le poëte s'est effacé devant l'évêque, et en voulant instruire, il a manqué l'effet d'une scène où Milton s'est élevé de toute la hauteur de son génie au plus sublime pathétique. Rien ici ne peut excuser saint Avit, car la pensée biblique était d'accord avec la poésie pour faire consacrer par Adam l'indissolubilité du mariage. Le but moral que poursuivait l'auteur n'exigeait donc pas qu'il sacrifiât l'émotion poétique sur l'autel de la vérité.

Ne soyons pas injuste cependant, saint Avit couronne dignement le chaste hymen de l'homme et de la femme au sein des splendeurs de la création : le paradis est la chambre nuptiale, le monde est la dot, les astres sont les joyeux flambeaux éclairant la scène des premières amours. Le poëte latin, écrivant dans une langue qui, selon l'expression de Boileau, *brave l'honnêteté*, est infinement plus chaste que le poëte anglais. On ne doit pas oublier que l'ombre même du mal n'effleurait pas l'âme candide et pure de nos premiers parents. Leur volupté était l'extase virginale de deux cœurs qui voient Dieu à travers leur tendresse. La révolte des sens dépravés leur était inconnue. Les voluptueux tableaux de Milton, pas plus que la sage et froide réserve de saint Avit, ne peuvent donner l'idée des divins ravissements de ce couple heureux créé dans l'innocence et doué de toutes les perfections de l'âme et du corps.

Si, dans les grandes situations où la poésie peut déployer toutes ses magnificences, Milton l'emporte souvent sur son devancier, saint Avit lui est parfois supérieur en beautés descriptives. Voyez quelles richesses de pinceau dans cette description du paradis. « Au delà de l'Inde, là où commence le monde, où la terre, dit-on, confine avec le ciel, est un bois, asile inaccessible, enfermé dans d'éternelles barrières, depuis que l'auteur du premier crime en fut expulsé après sa chute; et les coupables, ayant été justement chassés de leur heureux séjour, des ministres célestes prirent possession de cette cour sacrée. Là jamais les variations de l'air ne ramènent les frimas; les feux de l'été ne succèdent pas aux glaces de l'hiver. Tandis que le soleil à son apogée nous enveloppe de ses rayons brûlants, ou que nos champs blanchissent sous d'épaisses gelées, un ciel clément conserve dans ces lieux un printemps éternel : l'orageux Auster n'y souffle pas la tempête, l'air y est pur et le ciel sans nuages. Là ne tombe pas la pluie que ne demande point la nature du sol. Les plantes jouissent de la rosée qui leur est propre. La terre verdoyante et tiède resplendit d'un doux éclat. L'herbe toujours couvre les collines, toujours les arbres sont couronnés de leur verte chevelure ; et quoiqu'ils produisent continuellement des fleurs, une séve active a bientôt réparé leurs forces. Les fruits, qui ne naissent pour nous qu'une fois l'année, mûrissent là tous les mois; le lis y brille d'un éclat que jamais le soleil ne fait pâlir; nul attouchement ne souille la violette; toujours la rose conserve sa pâle rougeur, et la grâce est répandue sur son teint vermeil. Comme ce séjour ne connaît pas l'hiver avec ses frimas, ni l'été avec ses brûlantes chaleurs, toute l'année l'automne porte ses fruits et le printemps ses fleurs. Là croît le cinnamome dont la renommée a faussement doté le pays de Saba, *que l'immortel oiseau* (*le phénix*) *rassemble, lorsqu'il meurt pour renaître, et que, consumé dans son nid, il se survit à lui-même et ressuscite de la mort qu'il a cherchée : non content de naître une fois à son heure, il rajeunit son corps usé par les ans, et ses naissances renouvelées le dépouillent d'une vieillesse consumée par les flammes*. Là de féconds rameaux distillent un baume odoriférant d'un flux perpétuel. Si par hasard souffle un vent léger dans la forêt superbe, son feuillage et ses fleurs frémissent avec un doux murmure et répandent au loin de suaves odeurs. Une fontaine resplendissante y sort d'une source limpide:

l'argent n'a pas un tel éclat; de la glace cristaline ne jaillit pas tant de lumière. Les émeraudes brillent sur ses bords, et les pierres précieuses qu'admire la vanité du monde y sont éparses comme des cailloux; les champs émaillés de leurs couleurs variées sont ornés d'un diadème naturel. »

La traduction française est bien pâle à côté de l'original, dont l'harmonie suave est aussi caressante pour l'oreille que le tableau est doux à l'œil par l'aimable simplicité et la variété de ses couleurs. M. Guizot est du même avis : cette description n'a pas été égalée par le poëte anglais. Saint Avit, au sortir du paganisme, se souvient à peine de la mythologie. Milton, au seuil des temps modernes, a appelé la fable au secours de son inspiration savante et introduit les dieux dans la scène du paradis terrestre. Toutefois, si remarquable soit-elle, cette description n'est pas sans tache, et nous y trouvons la preuve du mauvais goût de l'époque, dont l'évêque de Vienne n'a pu se défendre. *Le tactus violat violas* est un jeu de mots puéril, et, d'autre part, c'est abuser des priviléges de la poésie que de consacrer *six vers* à l'immortel oiseau de la fable accessoirement amené dans la phrase. Mais ces taches disparaissent dans la beauté de l'ensemble et sont, en quelque sorte, absorbées comme des gouttes d'eau trouble dans les flots transparents d'un ruisseau limpide.

L'homme, au jardin des délices, est soumis à une *épreuve* d'où dépendra son sort. Il est libre, c'est sa dignité, son honneur et sa gloire. S'il obéit, c'est la vie; s'il transgresse la loi, c'est la mort. Adam et Ève sont heureux comme deux anges sur terre. La main de Dieu les soutient; ils ignorent le mal. Mais voici le tentateur.

Le Satan de saint Avit n'a pas sur son front foudroyé ce divin reflet des splendeurs de l'archange qui fait sa grandeur dans la conception miltonienne. Ce n'est pas non plus ce monstre hideux que la tradition nous représente comme le roi des enfers, encore moins ce diable grotesque qu'avait enfanté l'imagination du moyen âge. Saint Avit n'a pas abdiqué les droits de la poésie. Satan est un ange déchu; mais c'est encore un ange par l'énergie et la puissance de ses facultés. « Ses regards perçants plongent dans les ténèbres; il voit l'avenir et pénètre les profonds arcanes des choses; il conserve la bouillante vigueur de sa nature angélique. »

« Angelici fervens superest natura vigoris. »

Il n'y a rien là que puisse désavouer l'Écriture sainte. Satan est le mal, élevé à sa plus haute puissance : c'est l'ennemi et le rival de Dieu. C'est donc l'idéal du mal, comme Dieu est l'idéal du bien. Tel est le tentateur qui va dresser ses piéges aux heureux habitants de l'Éden. La jalousie et la honte dévorent son âme ardente; il contemple d'un regard d'envie cette race nouvelle sortie du limon de la terre et appelée à jouir de sa félicité passée. C'est trop d'humiliation. Périsse le genre humain dans sa racine. Et Satan, le cœur gonflé de haine, éprouve une joie féroce à la pensée qu'il va entraîner dans l'abîme ces favoris du ciel. C'est par l'orgueil que l'ange est tombé; c'est par l'orgueil aussi que l'homme se perdra.

Le Satan de Milton est plus intéressant, par suite de l'intérêt même qui le saisit à la vue de ce couple charmant, si bien fait pour goûter le bonheur. La pitié qu'il éprouve désarmerait sa haine, si le désir de la vengeance pouvait s'éteindre dans son cœur. Milton a présenté avec éloquence la lutte des sentiments contraires qui assiégent l'âme du tentateur. Mais saint Avit a plus d'énergie lorsqu'il montre Satan livré tout entier à cette haine inextinguible qui brûle ses entrailles de démon. L'ennemi du genre humain, prenant la forme d'un serpent, parvient à séduire la femme en flattant son orgueil, en éveillant sa curiosité. Adam accepte des mains de son épouse le fruit de mort qu'elle a goûté.

C'est ici que saint Avit est pâle devant le génie de Milton. L'évêque de Vienne ne sait pas développer une situation pathétique; il semble craindre de pénétrer dans le sanctuaire profane des passions humaines. Il ne veut qu'instruire, nous le savons; son but n'est pas d'émouvoir. C'est pour complaire à son épouse qu'Adam désobéit à Dieu. Mais il semble que sa détermination n'ait d'autre motif que l'amour-propre, et qu'il n'ait qu'une crainte, celle de paraître pusillanime aux yeux d'une faible femme, tandis que, dans Milton, Adam, victime de sa tendresse et de son dévouement conjugal, arrache des larmes à sa postérité, parce qu'il n'est coupable que d'avoir trop aimé celle dont Dieu lui-même avait fait son inséparable compagne. Saint Avit perd de vue son rôle de poëte à la fin de ce chant, et prend celui de prédicateur pour montrer les conséquences de la faute originelle : l'orgueil de la science, la déification de l'homme et l'adoration de la matière. Il s'élève contre les vaines superstitions qui dégradent l'intelligence humaine et dont son siècle barbare lui présentait l'affligeant spectacle. La curiosité des femmes lui inspire des réflexions satiriques qui l'éloignent trop du drame de l'Éden, sur lequel il devait concentrer l'intérêt. Satan, heureux de son triomphe, insulte au malheur des vaincus tombés sous son empire; puis il disparaît dans les airs, laissant ses deux victimes aux mains de la justice divine.

Ici commence le troisième chant ou *le jugement de Dieu.* Le remords, armé de son aiguillon vengeur, se lève dans la conscience. Les coupables cherchent un refuge dans les profondeurs des bois; mais l'œil de Dieu partout les suit. Ils voudraient descendre sous terre et rentrer dans le néant pour échapper à la terrible sentence qui les menace. Vains efforts! « Le soleil ne voile pas sa lumière parce que de faibles yeux ne peuvent en supporter l'éclat. » C'est Dieu qui parle, et l'image est exprimée en des termes dont Milton a rarement égalé la magnificence. Comparez les deux poëtes au même endroit, et vous verrez que l'Homère anglais cède la palme à l'Homère latin du dernier siècle de la décadence.

Le tact, la délicatesse, le goût, n'est pas généralement ce qui distingue saint Avit dans l'expression des sentiments humains. Voici pourtant une situation pathétique où le vieux poëte contemporain de la barbarie conserve les honneurs du triomphe non dans la forme, mais dans la mise en scène, dans l'art de manier la passion. Quand il entend gronder sur sa tête les foudres de la justice divine, Adam, convaincu de son crime, au lieu d'accuser sa compagne, s'en prend à Dieu lui-même qui l'a créée pour son malheur. Milton au contraire, semble attendre ce moment pour déclamer contre la femme. Adam, écrasé sous le poids de la malédiction divine, oublie son amour et s'emporte contre sa complice en invectives d'une brutalité si acrimonieuse et si raffinée, qu'on croit lire dans l'âme du poëte le désir de venger d'anciennes injures.

Dieu a prononcé la sentence fatale et prédit à Adam les malheurs de sa race. Après l'expulsion de l'Éden, saint Avit décrit les impressions du couple infortuné parcourant la terre sans y trouver de charmes, car toutes ses beautés s'effacent devant le souvenir du paradis qu'ils ont perdu. « Le monde se resserre; ils n'en voient pas les bornes, et pourtant se sentent à l'étroit. Le jour même est troublé; sous les rayons du soleil, ils se plaignent d'être privés de la lumière. Ils gémissent en voyant les astres suspendus si loin de leur tête; ils aperçoivent à peine le ciel qu'ils touchaient auparavant. » Admirable pensée qui couronne dignement le poëme et par laquelle le poëte aurait dû terminer son œuvre. Le drame de l'Éden s'est dénoué dans les larmes. Quoi de plus? Mais l'art, pour saint Avit, n'est pas le but suprême. L'auteur est évêque avant d'être poëte, ne l'oublions pas. Le saint pontife nous invite à la pénitence pour réparer nos crimes, fatale conséquence de la nature déchue. Les lugubres images de l'enfer apparaissent sous sa plume comme un salutaire épouvantail pour les nations barbares qu'on ne pouvait dompter que par la terreur des jugements de Dieu. Les malheurs d'une époque désolée par toutes les atrocités de la guerre lui inspirent de tristes réflexions sur les destinées de la race humaine, traînant, de génération en génération, la longue chaîne de ses iniquités. Le poëte finit par une prière où il demande au Christ de combler par sa grâce l'abîme entr'ouvert sous nos pas, et de nous rendre l'héritage perdu par la faute de nos premiers pères.

Tel est ce poëme, dernier écho de la muse virgilienne au temps des invasions.

L'éternel honneur de saint Avit est d'avoir mérité, comme poëte, d'être comparé à Milton.

Après l'évêque de Vienne, la poésie se décolore et s'efface au souffle glacé de la barbarie. Nous allons la voir s'éteindre aux mains de l'évêque de Poitiers, Fortunat, le dernier représentant des lettres latines avant l'époque carlovingienne.

Fortunat. — Trois siècles avant Charlemagne, Théodoric, nous le disions tout à l'heure, avait tenté, au sein même de l'Italie, de ressusciter l'empire, en réorganisant l'administration et en favorisant l'essor des sciences, des lettres et des arts, en battant, si je puis dire, le rappel de l'esprit humain. Boëce, l'infortuné Boëce, l'auteur des *Consolations* fut l'Alcuin de cet autre Charlemagne. L'œuvre de Théodoric ne tarda pas à s'écrouler dans la tempête; mais son influence civilisatrice subsista longtemps encore après lui. C'est dans les écoles de Ravenne, centre de la culture littéraire sous l'empire des Goths, que Fortunat fit son éducation de rhéteur et apprit à manier le mécanisme des vers, instrument usé au service de la tyrannie. Italien de naissance, le poëte quitta sa patrie à la veille de l'invasion des Lombards et vint s'établir dans la Gaule. Sigebert l'attira à sa cour, où il eut bientôt à exercer sa muse par un épithalame sur le mariage de Brunehaut, fille d'Athanagilde. La mise en scène est toute païenne : c'est Cupidon qui vient incendier le cœur de Sigebert dont le poëte fait le plus grand éloge. Brunehaut est comparée à Vénus. La reine d'Austrasie était belle en effet; mais quel abaissement d'être forcé à répandre cet encens banal aux pieds de pareils trônes!

La poésie à cette époque avait cessé d'être le chemin des honneurs. Ce n'était plus qu'un métier stérile et sans autre ressource que de servir à l'amusement des rois barbares. Fortunat, fatigué de la cour d'Austrasie, se fixa à Poitiers, au couvent de la Sainte-Croix, où le retint sainte Radégonde, fille du roi de Thuringe, qui avait fui la couche de Clotaire, fils de Thierry, meurtrier de sa famille. C'est à Poitiers qu'il connut l'infortunée Galsuinde, sœur de Brunehaut, épouse de Chilpéric, roi de Neustrie, que la cruelle Frédégonde fit mettre à mort pour assurer son triomphe sur le cœur du monarque. Rien n'est plus touchant que le départ de Galsuinde pour se rendre dans la Gaule, et les adieux déchirants d'une mère, dont l'instinct prophétique semblait présager à sa fille sa malheureuse destinée. Ceci n'est pas de la rhétorique, c'est la réalité, recueillie de la bouche de ceux qui en furent témoins. Aucune autre poésie de Fortunat ne donne l'idée d'une sensibilité aussi vraie, aussi vive, aussi profonde. Il y a des situations où l'art s'efface devant la nature et où la réalité dépasse l'idéal, parce qu'elle est l'idéal même. Qu'y a-t-il de plus beau que le cœur humain dans ses affections pures? Si c'est un abîme de misère, c'est aussi un abîme de grandeur; et quand la grandeur éclate, c'est l'idéal, c'est le reflet de Dieu. Le poëte ne raconte pas la mort de Galsuinde pour ne pas encourir la disgrâce de Chilpéric. Il se contente de déclamer contre la fortune et ses inconstances. La tyrannie ne permet pas que ses œuvres de ténèbres paraissent au grand jour. Fortunat a loué Chilpéric comme il avait loué Sigebert; et pour mettre le comble à tant d'humiliation, Frédégonde elle-même, Frédégonde, l'instigatrice du meurtre de Galsuinde, eut aussi sa part de ces honteux éloges, de cet encens souillé. Comme l'art a perdu sa dignité! et comme la poésie serait une chose vile et méprisable, si elle était pour toujours condamnée à se traîner ainsi derrière le char des tyrans et des triomphateurs. Rhétorique banale et sans conscience, qui avez des accents et des phrases pour tous les succès et tous les crimes, au nom de Dieu et de l'humanité, au nom de la civilisation et de l'art, toute âme honnête doit vous flétrir et vous répudier! Tout ce qui n'est pas l'expression d'une émotion vraie, d'une conviction sincère, ne mérite pas l'estime du genre humain.

Le poëte avait à sa disposition un répertoire de lieux communs comme en fournit l'école; et quelle que fut la circonstance, qu'il eût à louer ou à consoler, le poëte-rhéteur jetait d'une main maladroite son encensoir à la tête des princes dont il mendiait les faveurs; et les consolations ressemblaient aux consolations et les éloges aux éloges. Dans la seconde moitié de sa vie, le caractère du poëte se relève; son âme s'épure : il reçoit l'onction du sacerdoce. Ce fut l'ouvrage de Radégonde, ce bon génie, cet ange gardien de Fortunat. Le commerce intime de cette sainte femme morte au monde, mais non pas aux grâces de l'esprit ni à la tendresse de l'âme, fut le charbon ardent qui purifia les lèvres du rhéteur et alluma en lui le feu sacré des sentiments divins.

Cette amitié brûlante et pure, prodige opéré par le christianisme, inspira au poëte des accents d'un mysticisme qu'on s'étonne de rencontrer sous la plume d'un épicurien. Car, il faut bien le dire, Fortunat avait conservé du sensualisme païen un goût peu édifiant pour la bonne chère, pour les plaisirs de la table. Il en parle dans un langage d'une naïveté brutale qui sent quelque peu la barbarie. *Gula* et *venter* reviennent constamment sous sa plume. Oserait-on rendre en français des vers tels que ceux-ci :

> Deliciis variis tumido me ventre tetendi,
> Omnia sumendo : lac, olus, ova, butyr.

C'est à la lettre faire un dieu de son ventre. Gourmet, passe encore, mais gourmand et glouton! Quand on est atteint d'un pareil travers, on devrait au moins avoir la pudeur de ne pas afficher publiquement sa gloutonnerie. Une muse gorgée de viandes, quelle poésie! Faut-il s'en fâcher ou se contenter d'en rire? Les gausseurs du moyen âge ont pris ce dernier parti envers les émules de Fortunat qui pullulaient dans les couvents; moi je n'en ris pas, je m'en afflige, car tout ce qui tend à compromettre la dignité sacerdotale affaiblit la foi dans l'âme du peuple et le place sur la pente de l'athéisme pratique.

Quoi qu'il en soit de ces penchants grossiers dont ne rougissait pas la barbarie de l'époque, Fortunat, dans l'abaissement littéraire du sixième siècle, sut trouver encore des accents de poëte, quand son âme, recueillie à l'ombre d'un pieux monastère, eut médité à loisir les mystères de l'amour divin. Cette muse légère et maniérée, secouant la poussière du siècle, sembla s'élever comme sur un Thabor pour déployer l'étendard de la croix qui avait conquis le monde, et le *Vexilla regis* et le *Pange lingua* s'échappèrent de ses lèvres inspirées. Il célébra aussi les gloires de Marie : *Ave maris stella.* Dans ces hymnes sacrées, Fortunat fut l'émule de Prudence et de saint Ambroise; mais son inspiration était de courte haleine. Il retombait bientôt dans les jeux de mots et les raffinements barbares de sa muse puérile. Il ne retrouva le cri de l'âme que pour raconter la *chute de Thuringe;* mais l'invention ne lui appartient pas : c'est du cœur saignant de Radégonde que ce poëme est sorti. Le sentiment, disons mieux, l'instinct de la famille, si vivace dans le sang impétueux des barbares de la Germanie, avait, plus encore que le christianisme, jeté un abîme entre la fille des rois de Thuringe et les Francs, meurtriers de sa race. C'est pour cela que Radégonde avait enseveli son cœur dans la solitude du cloître. Mais sa blessure fut longtemps à se fermer; et sous la cendre mal éteinte jaillit l'étincelle de l'amour qui enflammait son cœur au souvenir du dernier rejeton de sa race échappé au glaive des bourreaux. Fortunat, confident de ces poignants regrets et de ces inénarrables douleurs, comprit cette fois les larmes du cœur humain, et les cordes étroites de sa lyre usée éclatèrent en sons attendris, derniers accents de la poésie expirante, chant du cygne de la muse latine, inspiré par la fille des barbares au sein d'un monastère de Gaule.

CHAPITRE III.

LA LITTÉRATURE LÉGENDAIRE.

L'antiquité païenne a disparu, et le christianisme reste seul en face de la barbarie. L'art est-il frappé de mort? Gardez-vous bien de le croire : rien ne périt dans l'humanité; tout se transforme. La mort est le passage d'une vie à une autre. En vain les ténèbres couvrent la terre; dans la nuit se prépare l'aurore d'un jour nouveau. Le cœur a trop besoin d'émotions et l'imagination d'idéal pour se passer de poésie et s'absorber dans la monotonie des occupations vulgaires. Que fera donc le christianisme pour satisfaire ce besoin d'idéal et d'émotions qui dévore le cœur humain? Quel sera le *sursum corda* de l'humanité dans la violence et dans l'abjection de ces temps barbares? Sans doute, la religion seule avait le pouvoir d'enfanter des merveilles; mais, dans la sphère de l'art, elle était accoutumée à emprunter le secours de l'antiquité classique : c'est là qu'elle allait chercher ses modèles. Et maintenant l'antiquité est répudiée par l'Église et inconnue aux conquérants; les chants nationaux de la Germanie, respirant le paganisme odinique, n'ont plus d'attrait pour des populations converties au christianisme. La Bible, source intarissable de poésie, leur est étrangère et n'est comprise que du clergé, gardien de ce dépôt sacré dont il est l'interprète.

La seule littérature possible au septième siècle pour les peuples d'Occident, c'est la *légende*. Voilà l'épopée chrétienne du moyen âge née dans les austérités de la vie monastique. Héros et merveilleux, rien n'y manque, excepté le langage, latin barbare fait à l'image des peuples qui le parlent. Les héros sont les martyrs et les saints; le merveilleux, ce sont les miracles qu'on leur attribue. Les récits légendaires, pendant les deux siècles qui nous séparent de Charlemagne, sont en Europe le plus puissant moteur de la civilisation. Les saints s'élèvent dans leur lutte contre les barbares à un degré d'héroïsme dont les annales du monde n'offrent pas d'exemple. Les anciens ont décerné les honneurs de l'apothéose à des hommes qui ont vaincu les monstres, à des dompteurs d'animaux féroces : les Hercule et les Thésée. Qu'ont donc mérité saint Félix de Nole, saint Médard, saint Martin, saint Éloi, sainte Geneviève, saint Colomban, saint Boniface et toute cette légion sublime de cénobites et d'anachorètes, dont les vertus ont purgé la terre des monstres de la barbarie? On s'étonne que les peuples crédules aient si facilement cru aux miracles de la vie des saints. Sans doute l'imagination publique a poussé trop loin l'intervention divine, et créé des visions surnaturelles qui ressemblent parfois aux inventions merveilleuses de la mythologie. Mais n'était-ce pas un miracle continuel, un miracle de tous les jours que ces triomphes de l'âme sur la matière, de l'esprit sur la force brutale? Ah! les bourreaux, ceux qui s'en scandalisent : ils ont tué la poésie.

Rendons hommage à ces héros de la charité chrétienne qui, dans ces temps de malheur, consolaient la souffrance et apprenaient au monde combien, sous l'égide de la foi, l'homme est fort contre la tyrannie. N'accusons pas la crédulité des peuples, quand c'est au profit de l'humanité qu'elle s'exerce. Croire, c'est espérer, et si la lumière n'accompagne pas toujours la croyance, ne crions pas à l'erreur. De pareilles erreurs, si erreur il y a, valent mieux que les décevantes doctrines que notre orgueil décore du vain nom de science. La pire des erreurs, c'est l'incrédulité, car la foi est le premier fondement de la science. Le miracle est rare dans les temps ordinaires. Il ne l'était pas à l'époque de ces grands thaumaturges que Dieu avait suscités pour guider le monde à la lumière de l'Évangile dans les voies de la civilisation.

Nous décernons des statues à nos grands hommes, et nous serions étonnés que le moyen âge eût voué un culte et élevé des autels aux plus grands bienfaiteurs de l'humanité!

Un dernier mot sur cette question. Les miracles des légendes ne sont pas des articles de foi. Le privilége de la sainteté a été accordé par la reconnaissance des peuples avant d'être consacré par l'Église. La canonisation était inconnue avant l'époque de Charlemagne. L'Église n'a jamais proclamé un miracle sans que le fait fût entouré d'irrécusables témoignages.

La source des récits légendaires est dans la tradition. C'est à l'époque des martyrs que remonte la légende; mais elle n'acquit toute son importance qu'au moment où s'éclipsa la littérature païenne. C'est alors qu'elle devint un plaisir d'esprit; c'est alors aussi que la vérité revêtit le caractère de la fiction. Pour comprendre l'influence de la légende, il ne faut pas l'envisager exclusivement comme un fait littéraire : c'est avant tout un fait religieux, un élément de foi, un actif moyen de propagande. On ne se bornait pas à raconter et à écrire la vie des saints, on en faisait lecture au milieu des offices, le jour de leur fête, et jusque dans les banquets. Aujourd'hui on chante du Béranger : est-ce un progrès? on s'amusait alors aussi, mais on voulait s'amuser en se sanctifiant. C'est dans ces saintes pratiques que le mot légende (*lengenda*) fut créé.

Il y avait deux parties distinctes dans la légende : un fonds commun et une série de faits particuliers à la vie du saint dont on racontait les merveilles. La première partie exprimait, sous une forme purement imaginaire, l'influence des saints sur la société barbare. Ils chassaient les démons et ressuscitaient les morts en purifiant les mœurs et en ramenant à la lumière les peuples assis dans les ténèbres, *à l'ombre de la mort*, comme dit la Bible. La seconde partie de la légende présentait un récit biographique aussi intéressant pour l'histoire que pour la poésie : c'était le type idéal des mœurs contemporaines.

Le merveilleux de la légende ne se composait pas seulement des miracles attribués aux saints, mais aussi des merveilles dont leurs tombeaux et leurs reliques étaient l'objet. La translation de ces reliques, qu'on se disputait comme un talisman sacré, gage de la protection du ciel, était accompagnée d'éclatants prodiges, nouveaux diamants de l'écrin légendaire. Les visions enfin, qui visitaient les imaginations exaltées et pleines des spectacles du monde surnaturel, promenaient de merveille en merveille le lecteur édifié de voir le ciel révéler ses secrets à la terre pour la sanctification des hommes. Quelle sublime poésie que ces inspirations de la foi qui s'imposaient à l'imagination humaine, non comme des œuvres d'art, mais comme des révélations célestes par lesquelles Dieu manifestait sa gloire ! C'est dans les voyages fantastiques à travers l'enfer et le paradis, qu'il faut chercher l'origine de la *Divine Comédie*, la plus sublime des visions merveilleuses du moyen âge. Les légendaires sont les ancêtres du Dante; et s'il les a effacés par son génie, il en a religieusement respecté la tradition.

La légende remonte aux premiers temps du christianisme; mais à l'origine, elle se bornait à raconter sans art les actes des martyrs et la vie des pères du désert. Ces récits étaient aussi simples qu'intéressants. On eût craint d'affaiblir la réalité en y mêlant la fiction qui semblait le privilége exclusif de la mythologie. Plus tard la rhétorique païenne s'infiltra dans la légende, et l'on vit ce mélange adultère de la naïveté et de la déclamation, où se rencontraient une civilisation naissante et une civilisation vieillie, la nature croissant dans l'emphase, la littérature chrétienne au berceau empruntant le fard dont la littérature païenne couvrait sa décrépitude.

L'institution du monachisme par saint Benoît consacra définitivement la forme de la légende, comme œuvre de foi et comme œuvre d'art. La légende est une création monacale.

C'est au sixième siècle, à l'extinction du paganisme, que la littérature légendaire prend un caractère original et naïf. Le merveilleux chrétien apparaît alors dans toute sa splendeur et exerce une irrésistible fascination sur des âmes neuves, nées au sein des ruines, sur des âmes que n'a pas infectées le paganisme et qui ont laissé tout souvenir profane à la porte de leurs sanctuaires. Quand les peuples sont parvenus à l'âge mûr, il faut des raisons pour les convaincre; mais quand ils sont dans l'enfance, il faut des émotions pour les persuader : c'est par des prodiges, c'est par des miracles que se manifeste alors l'action de la Providence.

Les légendes du sixième siècle représentent le triomphe du christianisme sur les vains fantômes de la mythologie germanique et païenne. Avec la mythologie disparaît la culture latine. Pour agir sur le peuple, il faut parler sa langue. La barbarie du langage prépare les langues modernes qui s'élèveront sur les débris du latin. Grégoire de Tours, l'historien des Francs, marque, dans la légende plus encore que dans l'histoire, la répudiation du paganisme littéraire.

Les différentes phases de la légende suivent les caractères de la sainteté : après les martyrs, les anachorètes; puis les évêques et les docteurs de l'Église, les beaux esprits, les rhéteurs, qui éblouissent leurs contemporains comme Fortunat. A l'époque des invasions surgissent les saints protecteurs qui luttent contre la violence et dont la vertu sert d'égide aux populations tremblantes, comme sainte Geneviève, le pape saint Léon et saint Germain.

Les barbares, après leur conversion, aspirèrent bientôt aux honneurs de la sainteté, sans renoncer pour cela à leurs instincts sauvages. L'énergie de leur foi jointe à la fougue indomptable de leurs caractères les poussa jusqu'aux dernières limites de l'abnégation évangélique, et l'Occident étonné vit dans son sein égaler, dépasser même les austérités de la Thébaïde.

Au septième et au huitième siècle, la légende, œuvre des moines, prend des proportions qu'elle n'avait pas connues jusque-là : c'est la seule manifestation du génie littéraire de l'Europe à cette époque. Elle subit tour à tour l'influence de la barbarie et de l'Église, de la barbarie qui fait invasion dans l'Église, et de l'Église qui s'en rend maîtresse. C'est le double travail de la civilisation dans ces temps de ténèbres; c'est l'impulsion et la résistance, c'est-à-dire les deux principes qui gouvernent le monde moral comme le monde physique. Toute *action* amène une *réaction*. Pesez ces deux mots : l'histoire du monde y est renfermée. Plus l'action est forte, plus la réaction est puissante. L'anarchie n'amène-t-elle pas le despotisme? C'est le flux et le reflux de l'océan des idées. La marée ne monte pas en même temps sur les deux rives : elle afflue d'un côté pour refluer de l'autre. Sur la route du temps, qui n'avance pas recule. Dieu seul est immuable; l'humanité jamais ne se repose. Quand le bien s'endort, le mal veille à son chevet. La vie est une guerre à mort entre ces deux ennemis implacables. Quand l'un s'arrête, il est vaincu. Le repos n'est qu'une halte entre deux combats : c'est le moment où s'organise la conquête. Le mouvement c'est la vie, le repos c'est la mort; mais la folie des hommes est de croire que tout mouvement est un progrès. L'homme est fait pour aller vers Dieu, comme les fleuves pour aller à l'Océan. Si le fleuve déborde en sortant du lit que lui a tracé la nature, ou si, au lieu d'avancer, il recule, est-il en progrès? Tout excès porte en lui son châtiment. L'ordre est dans l'équilibre des forces contraires.

Ici la lutte est entre la barbarie et la civilisation. La barbarie veut dominer l'Église; mais elle y apporte un élément perturbateur en mêlant la violence aux vertus chrétiennes. La réaction sera bienfaisante, parce qu'elle n'emploiera d'autres armes que le dévouement et la persuasion. La barbarie se précipitant au pied des autels, c'est déjà pour le christianisme une assez belle victoire; l'Évangile n'aura accompli son œuvre civilisatrice que quand il aura complétement dompté la barbarie. Le double travail qui s'opère dans la société produit deux catégories de saints bien distinctes : les *barbares* et les *missionnaires*, les uns représentant l'influence de la conquête, les autres l'influence de l'Église.

Est-il besoin de dire que le latin des légendes était toujours plus incorrect à mesure que s'éloignaient les traditions littéraires de l'antiquité? Le style légendaire est le triomphe de la barbarie.

Étrangers à toute culture profane, ces écrivains sacrés étalent leur ignorance avec une sorte de naïveté pédantesque où l'on sent, sous le dédain des œuvres antiques, le secret désir de faire parade d'un reste d'érudition.

Écoutez saint Ouen, un des beaux esprits du septième siècle : il vous apprendra qu'il y avait deux écrivains dont l'un se nommait *Tullius* et l'autre *Cicéron*. Voici venir l'auteur de la légende de saint Bavon. Nous savons, dit-il, qu'Athènes fut la mère des arts libéraux. Et, pour prouver son savoir, il affirme que dans cette cité fleurit anciennement *la langue latine sous l'autorité de Pisistrate!!!*

Voilà l'ignorance de l'Europe au septième siècle. On ne peut qu'en sourire; mais on s'indigne de la brutalité d'une époque où l'on voyait profaner le tombeau des saints et trafiquer de ces ossements sacrés, de ces reliques qu'on se disputait à main armée pour désarmer le ciel et faire violence à Dieu. Je n'examine pas l'intention : quelle que soit la fin qu'on se propose, quand les moyens sont odieux, les actes sont coupables; il faut les flétrir au nom de la morale. L'Église, d'ailleurs, a protesté contre ces violences exercées sur la cendre des morts; mais les mœurs étaient barbares, et les héros de la légende n'étaient pas toujours, pendant leur vie, des modèles de sainteté. Leur sanctification n'était pas le fait de l'Église [1]; c'était la récompense publique des grands personnages qui avaient rempli les hautes dignités civiles, qui se distinguaient par leur piété et qui finissaient dans la pénitence une vie souvent très-orageuse. Si Charles-Quint eût vécu à cette époque, n'eût-il pas eu sa légende aussi bien que saint Bavon, dont le seul mérite peut-être — et c'en est un grand sans doute — est d'avoir racheté, à la fin de sa vie, les désordres de sa jeunesse? Les héros de la barbarie n'ont pas, en naissant, sucé le lait de l'Évangile. Ce qui éblouissait les contemporains, c'était le spectacle des grandeurs humaines s'humiliant devant la croix. Sur la porte de la magnifique cathédrale que Gand a consacrée à sa mémoire, saint Bavon est à cheval, la lance au poing, comme un croisé. Ce n'est pas le symbole de la défense du christianisme, c'est la noblesse germaine élevée aux honneurs de la sainteté.

---

[1] La canonisation ne fut réservée au saint-siége qu'au douzième siècle, sous le pontificat d'Alexandre III.

Les maires du palais, à l'époque de la décadence de la dynastie mérovingienne, furent assez puissants pour faire admettre un des leurs au nombre des saints de la légende. Saint Léger, aussi célèbre par ses conspirations politiques que par sa piété, fut un homme de parti autant qu'un homme d'Église. A la façon dont est traité dans la légende Ébroïn, son rival, Ébroïn, grand zélateur aussi de la foi chrétienne, on reconnaît aisément que la politique ne joue pas ici un moindre rôle que l'esprit de Dieu.

Ne nous arrêtons pas à ces apothéoses des héros de la barbarie; voici les vrais héros de l'Évangile et de l'humanité. Comme tous ces grands personnages s'effacent devant saint Éloi, le sublime orfévre de Limoges, le Dédale chrétien qui consacrait les produits de son industrie au rachat des captifs, auxquels il enseignait son art, transformant ainsi dans leurs mains les fers en chaînes d'or. De tels hommes, on ne les raconte pas, on les chante. Il lisait la Bible pendant son travail, et des larmes pieuses mouillaient sa paupière attendrie, quand il pensait aux malheureux. Quel homme ressembla davantage au fils du charpentier? Saint Éloi se dépouillait de tout pour délivrer les prisonniers, et il en faisait des chrétiens et des artistes. O philanthropie, vous élevez des prisons splendides, et ne voyez pas derrière ces murs de pâles humains fatigués de maudire la société qui les flétrit; vous jetez dédaigneusement votre obole au pauvre pour ne pas entendre le cri de sa misère; vous écoutez d'harmonieux concerts pour soulager la souffrance, tandis que le pauvre gémit sur son grabat, et vous comparez vos œuvres à la charité chrétienne!

Saint Éloi, par la seconde moitié de sa vie, appartient déjà à cette glorieuse phalange de saints missionnaires qui se vouèrent à la propagation de l'Évangile parmi les nations germaniques. Désormais la légende a secoué le joug de la barbarie pour obéir à l'action civilisatrice de l'Église.

Deux hommes personnifient d'une manière éclatante la lutte et le triomphe de l'Église sur la barbarie : saint Colomban et saint Boniface. Le premier, issu de cette terre d'Irlande, si grande par ses malheurs et par sa fidélité à la foi de ses pères, fit trembler la tyrannie par la fermeté de son caractère et l'autorité de sa parole. Le second fut l'apôtre de la Germanie, et accomplit par la persuasion l'œuvre que Charlemagne acheva par la glaive. Jamais vocation ne fut plus irrésistible que celle de Colomban. Doué d'une beauté merveilleuse qui l'exposait aux dangers de la séduction, il veut fuir le monde et se renfermer dans la solitude du cloître, afin de se préparer aux sublimes fonctions de l'apostolat. Sa famille épuise tous les artifices de la tendresse pour le détourner de son projet. Sa mère tout en larmes s'étend sur le seuil de sa demeure pour arrêter son fils, et Colomban, étouffant son cœur pour n'écouter que la voix de sa conscience, passe au-dessus du corps de sa mère.

On se doit à sa famille, mais plus encore à Dieu et à l'humanité. L'homme quitte son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et il ne les quitterait pas pour accomplir une mission divine, pour répandre au sein de la barbarie les bienfaits de la civilisation! Un père ou une mère qui contrarie de telles destinées ne mérite plus qu'on lui obéisse.

Retiré au couvent de Benchor, Colomban, inspiré de Dieu, conçoit le projet d'aller prêcher la morale évangélique parmi les Francs encore à demi-barbares. Il part avec douze moines irlandais que son zèle enflamme, et les peuples subjugués par l'austérité de sa parole et la sainteté de sa vie se pressent sur ses pas. Il s'établit dans un lieu désert, apprivoisant les bêtes féroces et les populations non moins sauvages. Nouvel Orphée, la Bible est sa lyre. Tous les jours s'accroît le nombre de ses disciples; il fonde au pied des montagnes le monastère de Luxeuil, où se forme tout un peuple d'apôtres qui, soumis à une discipline sévère, prêchent d'exemple autant que de préceptes, grand secret de l'éloquence chrétienne!

Qu'il est beau de voir à l'œuvre ces conquérants d'âmes faisant la guerre, et une guerre à mort, aux passions brutales! Aucun obstacle ne les arrête : ni les fatigues de l'apostolat, ni la coalition des mauvais instincts, ni les résistances de la tyrannie, ni la perspective du martyre qui les attend. On admire les tueurs d'hommes, les faucheurs de nations; la poésie, ô pitié! s'agenouille devant leurs massacres et s'attache en esclave au char des triomphateurs; que dis-je! l'histoire elle-même, éblouie par le glaive, contemple avec enthousiasme ses sanglants trophées; et l'on serait insensible aux triomphes des soldats du Christ, quand les anges de Dieu, du haut des célestes sphères, applaudissent à leurs exploits!

Colomban s'était donné la mission de travailler sans relâche à la réforme des mœurs. A d'autres le dogme, à lui la morale. La théorie, en ces temps orageux, importait moins que la pratique, et s'il fallait une science, c'était avant tout celle de la vertu. Pour les peuples d'ailleurs, Dieu n'est pas dans les nuages de la métaphysique; il est dans l'évidence de la vertu qui élève vers lui l'âme soustraite à l'esclavage de la matière. La science, chose discutable, n'est pas le lot du grand nombre. C'est le domaine du philosophe; la multitude n'en connaît que les résultats pratiques qui éclairent la conduite et dirigent la conscience. La religion, c'est le devoir; et le devoir, c'est la morale. Or la morale s'impose. Il faut que l'homme sache qu'ici la liberté, c'est le mal; et s'il choisit le mal, qu'il sache ce qu'il encourt. Voilà pourquoi Colomban, homme de Dieu, parlant au nom de Dieu, poursuit le vice et le fait trembler jusque sur les marches du trône. Voyez-le à la cour de Bourgogne. Théodoric vivait dans l'adultère; et Brunehaut favorisait ses désordres pour assurer son ascendant sur le cœur et la volonté de son petit-fils. Colomban, bravant la colère royale, s'élève contre l'immoralité du prince, et refuse de reconnaître les enfants de l'adultère. Brunehaut se venge par la persécution. L'homme de Dieu va se plaindre au roi de ces mauvais traitements, et sans vouloir franchir le seuil du palais, il attend la réponse de Théodoric. Le roi envoie ses serviteurs chargés de lui offrir en guise de présent les mets les plus recherchés. Colomban les repousse avec indignation, en disant que le Très-Haut rejette les dons de l'impie, et que les lèvres des serviteurs de Dieu ne doivent pas se souiller à ce contact impur. Le roi avoue sa faute et promet de changer de conduite; mais, étant retombé bientôt après dans les mêmes écarts, il s'attire de nouveau la colère du saint homme qui lui écrit des lettres foudroyantes, où l'anathème est suspendu sur sa tête. La cour révoltée de cet excès d'audace veut faire chasser Colomban du royaume. On l'accuse d'interdire aux profanes l'entrée de son monastère. Le roi se rend auprès de lui et l'invite à laisser un libre accès à tout le monde dans toutes les salles du couvent.

L'homme de Dieu répond en ces termes : « Si tu es venu ici pour détruire les retraites des serviteurs de Dieu et les règles de la discipline, tu verras s'écrouler ton empire et tu périras, toi et ta race. »

Quel langage! Si les rois qui croient leur trône au-dessus de la morale rencontraient partout de tels hommes, verrait-on souvent le vice couronné! Colomban résistait à la barbarie en inspirant la terreur des jugements de Dieu. Toujours prêt comme Isaïe à lancer la foudre, c'est un prophète de l'ancienne loi dans la loi nouvelle. C'était sa mission, et il l'a bien remplie. Cette mission, il se l'était donnée lui-même pour conquérir des âmes à Dieu. Combattre, c'était sa vie. Il ne songeait pas à organiser ses conquêtes. La société religieuse, pas plus que la société civile, n'était constituée sur des bases fixes et durables. A cette époque régnait l'anarchie, le chaos. On ne pouvait songer à la liberté comme principe de gouvernement. La liberté est le tempérament des peuples mûrs, qui ont assez de raison pour reconnaître l'autorité des lois. Dans les civilisations naissantes, l'autorité seule gouverne. Or, à l'époque mérovingienne, l'autorité était réduite à l'impuissance par les tiraillements d'une aristocratie insoumise.

L'unité, la centralisation s'accomplit dans l'ordre civil par le triomphe de la royauté à l'avénement de la dynastie carlovingienne, et, dans l'ordre religieux, par la prépondérance de la papauté. Au sixième siècle et au commencement du septième, l'évêque de Rome était reconnu comme le premier pontife de l'Occident; mais malgré l'ascendant qu'il exerçait sur tous les pays chrétiens, sa souveraineté n'était pas incontestée. Colomban, à la fin de sa vie, avec l'indépendance de cette vieille Église bretonne d'où était sorti Pélage, ne craignit pas de reprocher à un pape la tendance de l'Église romaine à la suprématie sacerdotale. Les pays qui, comme la Gaule, l'Irlande et l'Espagne n'ont pas dû leur conversion à la papauté, n'entretenaient pas de rapports suivis avec le pontife romain. Les évêques, abandonnés à eux-mêmes, abusèrent singulièrement de leur pouvoir. Devenus grands propriétaires et nommés par l'influence des rois, ces prélats, séparés du peuple qui avait cessé de participer à leur élection, n'avaient souvent du prêtre que le nom.

Le zèle apostolique, à cette époque, s'était réfugié tout entier dans les monastères. C'est à l'aide des moines que la papauté sauva le christianisme et convertit les peuples païens de la Germanie. Voilà pourquoi la légende ne contient guère que des noms de moines. Saint Boniface, le plus grand de ces apôtres qui se dévouèrent au service de l'Église, appartenait à la Grande-Bretagne, convertie par Grégoire le Grand. L'Angleterre alors était en relations continuelles avec les papes, dont elle reconnaissait la suprématie. Par là s'explique le dévouement de saint Boniface à la papauté. C'est par l'organe de ce saint missionnaire que Rome fit la conquête religieuse de la Germanie. Boniface à lui seul convertit cent mille hommes à l'Évangile parmi les populations d'outre-Rhin. Ainsi, l'Angleterre et l'Allemagne, baptisées dans la foi par l'Église romaine, devaient un jour renier leur mère, tandis que les nations évangélisées par des apôtres qui n'avaient d'autre mandat que leur dévouement personnel, l'Italie, l'Espagne et les Gaules, restèrent et resteront à jamais fidèles au saint-siége.

Ce n'était pas seulement au profit de la papauté que les missionnaires anglo-saxons travaillaient à extirper la barbarie, c'était aussi en faveur de la puissance des chefs de l'Austrasie, qui, assis aux bords du Rhin, étaient les protecteurs naturels des conquérants de la foi.

Boniface, devenu archevêque de Mayence et le chef vénéré de la Germanie chrétienne, fit entre les mains du pape un serment de fidélité inaltérable à la foi catholique, éclatant témoignage rendu à l'autorité du saint-siége. Et ne croyez pas que jamais l'ambition ait pu séduire cette âme ardente. Boniface, dévoré de la soif du martyre, quitta, sur la fin de sa vie, son siége de Mayence pour reprendre son glorieux apostolat, et trouva la mort au sein des forêts de la Frise, parmi ces populations barbares dont il voulait achever la conquête.

Blessé dans sa conscience par les coutumes païennes qu'on autorisait dans Rome, il adressa au souverain pontife de sévères paroles, où l'austérité germanique, huit siècles avant Luther, proteste contre les abus des mœurs romaines.

Chose remarquable, la légende n'attribue aucun miracle à saint Boniface. C'est qu'ici tout est merveilleux : l'imagination se sent impuissante à grandir une telle vie. La conversion de cent mille hommes au christianisme n'est-ce pas un fait plus éclatant que tous ces contes puérils jetés en pâture à la superstition des peuples dans les récits légendaires de la vie des saints? Dieu a dû, plus d'une fois, suspendre les lois de la nature en faveur de son Christ, pour prouver sa divinité; plus d'une fois aussi il a permis à ses saints d'opérer des miracles pour inspirer la foi à des esprits grossiers que le raisonnement ne pouvait convaincre; mais c'est l'éternel honneur des plus grands héros du christianisme d'avoir converti à l'Évangile les peuples idolâtres et barbares, sans autres merveilles, sans autres prodiges que la sainteté de leur vie, les lumières d'une raison éclairée, la chaleur des convictions, l'ardeur du zèle et la puissance du martyre. On ne résiste pas à ces preuves, parce qu'elles ont l'autorité de l'histoire et l'appui de la raison, et ne déconcertent que le scepticisme aux abois.

Nous avons suivi les phases de la légende en rapport avec la civilisation, et nous y avons vu la lutte et le triomphe du christianisme sur la barbarie; la dignité morale de l'homme, le droit, le devoir, protestant contre la force brutale et les instincts grossiers des peuples nouveaux appelés à la lumière de l'Évangile. A côté des vertus divines s'épanouissaient les vertus humaines, fleurs de l'âme écloses au sein des orages sous le souffle bienfaisant de la charité chrétienne. Bonté, pitié, tendresse, ces vertus que l'égoïsme brutal traite de faiblesses, et qui sont les grandes forces civilisatrices du monde, étaient l'immortel privilége des saints.

C'était en contemplant ces divins modèles de l'humanité qu'on échappait à l'odieux spectacle du crime et du vice triomphants. Aussi tel fut le succès, telle fut la popularité de la littérature légendaire, que le recueil des Bollandistes, cet immense panthéon chrétien, monument gigantesque, dont la Belgique est fière de revendiquer la gloire, contient jusqu'à présent plus de vingt-cinq mille vies de saints; et l'on n'est encore qu'au dixième mois du calendrier. Il faudra du temps avant de mettre la dernière pierre à cette cathédrale de Cologne de la légende. L'histoire, pas plus que la religion, ne peut permettre qu'on laisse inachevée une œuvre d'une si haute importance, et dont les matériaux sont sur place, n'attendant que la main du constructeur.

On a dit que, dans ces siècles de barbarie, le monde était enseveli dans les ténèbres : c'est un lieu commun que l'ignorance aime à répéter. Je crois avoir prouvé que s'il y avait d'épais nuages sur le soleil de la raison, le flambeau de la foi éclairait du moins les âmes et préparait peu à peu l'esprit humain à toutes les grandeurs de la civilisation. Partout où Dieu manifeste sa gloire, qui donc peut dire qu'il n'y a que ténèbres? Si Platon et Aristote, Homère et Virgile avaient régné dans ces siècles malheureux, et remplacé l'Évangile et l'exemple des saints dans l'éducation des barbares, où en serait le monde, où en serait l'humanité?

La littérature légendaire nous a paru un fait trop important dans l'histoire de l'imagination pour la passer sous silence. Il y a là de la poésie et de la poésie tour à tour naïve et dramatique; mais l'art y est dans l'enfance et la langue trop incorrecte pour avoir pu servir de modèles aux poëtes futurs. Son seul mérite, nous l'avons fait observer déjà, c'est d'avoir préparé l'éclosion des idiomes modernes nés de la corruption du latin [1].

La poésie proprement dite, celle qui emprunte le langage des vers pour traduire le sentiment ou la pensée, est d'une stérilité désespérante au septième et au huitième siècle que nous venons de traverser. Si l'on rencontre au septième siècle quelques vers, écho lointain de l'antiquité classique, c'est à de rares intervalles et par éclairs, sous la plume des saints qui, jusqu'à certain point, ont échappé à l'ignorance universelle. C'est ainsi que saint Colomban a écrit un acrostiche et une pièce de vers où il prend la mythologie pour de l'histoire, mais qui finit par un retour mélancolique sur les infirmités de l'âge et la fragilité de la vie. Un autre saint, dont Rubens a peint l'horrible supplice, Liévin, un des apôtres de la Belgique, a laissé des vers qui renferment une éloquente protestation contre la violence dont il allait être victime. Noble martyr de la vérité, il demande d'avance à ses bourreaux pourquoi, tandis qu'il apporte la paix, on lui déclare la guerre. Comment eut-il le courage de faire des vers au milieu des bêtes féroces à face humaine qui, dans notre pays, poursuivaient en ces temps lamentables les serviteurs de Dieu!

---

[1] Voir, sur la *Légende*, l'*Histoire de la civilisation en France* par M. Guizot, et l'*Histoire de la littérature française avant le douzième siècle* par M. Ampère, qui nous a servi de guide dans cette étude.

CHAPITRE IV.

LE SIÈCLE DE CHARLEMAGNE.

La civilisation semblait avoir déserté les Gaules au commencement du huitième siècle. Plus de luttes, partant plus de vie dans le domaine des idées. Le clergé s'était peu à peu laissé envahir par le chancre de l'ignorance : c'était l'époque de ces derniers fantômes de rois mérovingiens que l'histoire a flétris du nom de fainéants. Les maires du palais dépouillaient l'Église pour enrichir leurs partisans. Ainsi diminuaient les monastères et les écoles. C'en était fait de la civilisation dans les Gaules et dans la Germanie, si la Providence n'avait suscité Charlemagne.

On aurait tort de croire qu'à l'époque de Charlemagne, l'Europe entière fût dans les ténèbres. La civilisation n'est jamais complétement éteinte : toujours il reste quelque étincelle sous la cendre. C'est avec raison qu'on a comparé le soleil de l'intelligence avec le soleil de la nature. Jamais il ne cesse de briller; quand la nuit tombe sur un pays, le jour se lève dans un autre. Dans cette Gaule qu'avait si longtemps visitée la lumière, il fait nuit au huitième siècle; mais l'Angleterre et l'Italie tiennent encore le flambeau. C'est dans ces contrées que Charlemagne alla recruter des ouvriers pour construire l'édifice intellectuel dont il fut l'architecte. Si grand qu'il soit, l'homme ne peut rien créer sans éléments pris dans la nature. Dieu seul est assez fort pour donner l'être au néant.

Charlemagne est le père du monde moderne : il a incarné en lui le triple génie de la race latine, de la race germanique et du christianisme. La grande idée de Charlemagne est l'idée qui résume tous les progrès, l'idée qui chasse les ténèbres, l'idée vers laquelle, d'un pôle à l'autre, gravite sans cesse l'humanité, idée vieille comme le monde, vieille comme Dieu, dont elle est l'essence et le symbole : *l'unité*. N'est-ce pas elle encore qui préside aux conseils des rois, à l'organisation des sociétés, au mouvement des races et des nationalités?

Le monde en s'éclairant s'élève à l'unité.

Mais si l'unité est la source du progrès et la condition suprême de l'ordre social, les formes que revêt ce principe ne sont pas partout les mêmes. Ainsi la centralisation, qui est la forme la plus parfaite de l'unité politique, n'est pas en harmonie avec les instincts de la race germanique, moins avide d'égalité que d'indépendance. Charlemagne tenta de reconstituer l'Empire que ses ancêtres avaient détruit; non plus l'empire romain, mais le saint-empire. Rome, unité spirituelle; l'Empire, unité sociale. Quelle pensée! Le pape était la tête, l'Empereur était le bras. Mais la mission de Charlemagne fut plus grande encore : il fut la tête autant que le bras. La Providence le voulait ainsi pour la propagation de l'Évangile et la diffusion des lumières. Il fallait réunir au même foyer les rayons épars de la civilisation intellectuelle pour donner une forte impulsion au génie des lettres; mais comme le clergé seul pouvait s'élever à la science, c'est sur lui qu'il fallait agir pour réveiller le monde de sa léthargie morale. Charlemagne s'appliqua à réformer les mœurs du clergé et à rétablir la discipline ecclésiastique. Il institua des écoles annexées aux évêchés et aux monastères pour l'enseignement des lettres sacrées et profanes. Il s'entoura de savants illustres et mit à leur tête le célèbre Alcuin, le plus grand représentant de l'esprit humain à cette époque. Une école modèle se forma dans le sein du palais, sous les yeux de l'Empereur lui-même. Les lumières se répandirent dans le clergé par l'étude de la théologie et de la littérature antique. Les luttes de l'esprit recommencèrent; Charlemagne y prit part pour les encourager par son exemple.

L'activité intellectuelle se manifesta par la controverse, et l'hérésie par conséquent releva la tête. L'Empereur fut assez sage et assez tolérant pour souffrir la contradiction et n'employer à la réfutation de l'erreur que les armes de la dialectique.

L'hérésie est un signe de vitalité puissante dans la sphère des idées. L'esprit s'endort quand il cesse de combattre. L'erreur est à la vérité ce que le mal est au bien, ce que le vice est à la vertu : une occasion de lutte et de triomphe.

C'est vers la science que se dirigent tous les efforts. Il n'y a rien là qui doive nous étonner : les hommes auxquels Charlemagne avait confié l'éducation du siècle, appartenaient tous à l'Église, en qualité d'évêques ou de moines. La science sacrée devait occuper la première place dans leurs méditations. Charlemagne, d'un génie infatigable, fut entraîné dans ce mouvement, et consacra surtout à la théologie les rares loisirs que lui laissaient les batailles et les soins du gouvernement. Telles étaient son activité et sa soif de connaître, qu'il ne voulait rester étranger à aucune des branches du savoir. La langue latine était l'instrument de la civilisation : on l'étudia donc dans ses modèles. Ce fut la première renaissance de l'antiquité; et l'Empereur, avec la clairvoyance du génie, comprit, comme s'il avait deviné l'avenir, l'importance de l'idiome national. Il était germain de race, de mœurs, de costume. Comment aurait-il dédaigné la langue de ses pères? L'idiome germanique était dans l'enfance et n'avait encore créé aucun monument durable. La langue et la littérature latines pouvaient seules servir de base à l'éducation littéraire, comme l'organisation romaine devait servir de fondement à l'édifice social.

Pour appeler les masses à jouir des bienfaits de la civilisation, il faut un canal qui répande à grands flots les lumières de la pensée dans toutes les couches de la société. Ce n'est pas la langue savante, privilége d'un petit nombre, c'est la langue vulgaire qui doit accomplir cette mission sublime. C'est pourquoi Charlemagne s'appliqua à fixer par des règles sûres les caractères flottants de l'idiome germanique. Dans ce but, il composa une grammaire franque, le premier essai de ce genre entrepris sur les langues modernes, et qui devança de huit cents ans les plus anciennes grammaires allemandes. Il a fait plus encore : il a recueilli les chants populaires de la Germanie, dont les *Niebelungen* et l'*Edda* nous ont conservé les traditions vivantes. Il fallait qu'il eût dans son cœur un bien vif amour de sa race pour consacrer la mémoire de ces vieux monuments du paganisme odinique, lui, l'Empereur très-chrétien qui avait voué son épée et son génie au triomphe de l'Évangile.

Quel admirable spectacle! Voilà un guerrier qui a fait cinquante-trois expéditions, rédigé les *Capitulaires*, inspiré les *livres carolins*, étudié l'astronomie et les langues anciennes, le latin, le grec et l'hébreu; qui, au milieu de toutes ces graves occupations, a encore trouvé le temps d'écrire une grammaire et de rassembler les débris des vieux chants germaniques, ne jugeant pas ces humbles travaux indignes de la majesté impériale! Un tel homme dans un tel siècle ne mérite-t-il pas la première place parmi les grands hommes de l'histoire? Toutes ses œuvres, toutes ses campagnes, tous ses actes, ont été inspirés par quelque pensée civilisatrice. Parmi les grands ouvriers de l'avenir, en est-il un seul qui puisse lui être comparé? C'est, après Alexandre, le seul conquérant dont les œuvres et le nom n'aient pas été funestes à l'humanité. Encore le monde pouvait-il se passer d'Alexandre, comme il pouvait se passer des Césars; mais Charlemagne, c'est l'homme providentiel entre tous. S'il n'était pas né à la fin du huitième siècle, aucune institution durable ne pouvait être fondée, et la barbarie était maîtresse de l'Occident. Qui peut dire ce que serait maintenant l'esprit humain sans l'impulsion vigoureuse que lui imprima ce puissant génie? Et pourtant personne n'a songé jusqu'à ce jour à lui élever une statue. Il ne faut pas s'en étonner : ce n'est point une gloire locale; il appartient à tout le monde et n'appartient à personne. « L'Allemagne et la France, dit M. Ampère, se disputent Charlemagne; j'ai parcouru l'Allemagne et la France, et je n'ai pas trouvé sa statue. Je la voudrais quelque part vers le Rhin, entre les deux pays. » C'est la Belgique, berceau de la race carlovingienne, centre de l'Europe occidentale, c'est la Belgique qui aura la gloire de couler en airain l'image de ce grand homme.

Maintenant que la mission civilisatrice de Charlemagne nous est connue, voyons quelle fut son influence sur la poésie. En ravivant les études classiques, le restaurateur des lettres voulait relever l'art d'écrire, alors tombé si bas. Sans doute, c'était l'instrument de la science théologique qu'il voulait ennoblir, en le dégageant de la rouille des âges; mais il travaillait aussi à épurer la langue poétique, la langue des hymnes de l'Église. Le *Veni Creator*, qu'on lui attribue, atteste cette glorieuse initiative. Pour montrer combien il estimait la poésie, il s'était donné à lui-même le nom de *David*, comme il avait donné le nom de Flaccus à Alcuin et celui d'Homère à Angelbert, personnifiant ainsi dans trois noms de poëtes la culture des trois langues savantes que l'Église avait consacrées.

Quoi qu'il en soit de cette intelligente protection accordée aux lettres, la poésie latine, à pareille époque, ne pouvait produire que des œuvres d'érudition. On apprenait à ciseler avec art un vase vide d'inspiration. L'heure de la poésie n'avait pas sonné. On fit des vers, et beaucoup de vers, sur toute espèce de sujet : c'est un heureux symptôme. Le huitième siècle, avant Charlemagne, n'avait rien produit; mais, de tous ces vers, combien en pourrait-on citer qui aient laissé une trace profonde dans la mémoire des hommes? Tantôt c'était une inscription sacrée ou une épitaphe comme celle de Charlemagne sur la mort d'un de ses enfants :

Hoc tibi, *care decus*, Carolus miserabile carmen edidit,

où l'inexpérience se mêle à la tendresse dans un gracieux barbarisme; tantôt une dissertation théologique ou morale, comme les poëmes de Théodulphe ou d'Alcuin; tantôt une légende remaniée et traduite en vers avec ou sans art, selon que l'auteur voulait plaire aux habiles ou être compris des masses, comme Héric dans la Vie de saint Germain, ou Milon dans la Vie de saint Amand. Les poëmes sont émaillés de citations classiques. Les tours de force mécaniques reparaissent comme au temps de la décadence. Les figures de géométrie remplacent les figures de rhétorique. Les mots sont des lignes pour ces poëtes dessinateurs. La poésie sert d'auxiliaire à la science, et la science, comme toujours, tarit la source de l'inspiration. La science mise en vers, c'est l'antipode de la poésie, car c'est l'imagination et le cœur sacrifiés à la raison. Ne demandez pas au savant *comme tel* de faire des odes, des épopées, des drames; il ne connaît que deux choses : enseigner et décrire. Aussi retrouvons-nous au neuvième siècle le genre didactique et le genre descriptif dans toute leur sécheresse, dans toute leur nudité pédantesque. Walafrid Strabon a écrit un poëme intitulé : *Hortulus*, qui est l'œuvre d'un horticulteur ou d'un botaniste. Les jardins ont leur poésie; mais il ne faut pas la chercher dans les vers de Strabon. C'est exact, mathématiquement exact; mais prosaïque comme le chiffre. C'est, en un mot, la description faite pour dépeindre les objets et non pour les peindre. Et voilà pourtant un poëte qu'on a appelé le Virgile de son temps!

Les chants les moins dénués de poésie sont des récits en vers qui préparent l'éclosion de l'épopée carlovingienne. Déjà se manifestent les prétentions féodales : la révolte de Tassillon, duc de Bavière, contre Charlemagne, fait l'objet d'un poëme dont il nous reste un fragment où l'on trouve des vers d'une excellente facture, aussi coulants qu'harmonieux. Charlemagne commence à entrer dans la poésie : Angelbert lui consacre un poëme qui ressemble à un roman de mœurs, mais qui n'est qu'une biographie en vers. Un autre essai d'épopée en vers embrasse les événements du règne de Louis le Débonnaire. La narration est pâle, décolorée. Les mœurs sont parfois si étranges, si naïves, si originales, qu'on y peut reconnaître les traces des chants populaires dont l'auteur, Ermoldus Vigellus, a dû s'inspirer.

Les guerres fratricides que se livrèrent les fils de Louis le Débonnaire, se disputant les dépouilles de l'Empire sur le tombeau d'un père dont ils avaient empoisonné l'existence, couvrirent l'Europe d'un déluge de sang. Le monde était dans la consternation et la poésie fit entendre des accents lugubres.

« Montagnes et collines, forêts, fleuves, fontaines, rochers escarpés, et vous, vallées profondes, pleurez la race des Francs! » Ainsi chantait Florus, évêque de Lyon, dans un poëme sur les déchirements de l'Empire. La sanglante bataille de Fontanet, où les trois fils du Débonnaire vidèrent par les armes la querelle de l'Empire, eut trop de retentissement pour ne pas ébranler les masses et susciter un poëte, écho des sentiments de la foule. La muse populaire, devant cette boucherie, exhala son horreur dans des strophes dont quelques traits rappellent la vigueur et l'audace des bardes de la Scandinavie. A mesure qu'on s'éloigne du règne impérial et que la royauté s'abaisse, la figure de Charlemagne grandit dans l'imagination des peuples. Bientôt il deviendra le héros d'une poésie nouvelle, qui sera l'incarnation du moyen âge féodal et chrétien. Les chants populaires de la Germanie, remis en honneur par Charlemagne, avaient disparu avec lui; la poésie latine n'était plus qu'un exercice d'érudition. La langue romane, formée des débris du latin, plante vivace sortie du sein de la Gaule, verra s'épanouir sur sa tige les fleurs de la poésie chevaleresque qui servira de modèle à l'Europe entière, et à qui chaque nation, dans sa langue, fera porter les fruits d'or de la civilisation.

Déjà au neuvième siècle, l'histoire prend le ton de l'épopée en racontant les guerres de Charlemagne. Écoutez la chronique du moine de Saint-Gall. Ce morceau, bien qu'il soit en prose, est plus poétique que tous les vers de ce siècle.

« Didier dit à Oger : Charles est-il dans cette armée si nombreuse? Mais celui-ci répondit : Ce n'est pas encore lui. Voyant l'armée composée du rassemblement des habitants de tout l'Empire, il dit positivement à Oger : Certainement, Charles est là qui exulte au milieu de cette multitude. Oger répondit : Pas encore, et pas encore. Alors le roi commença à se troubler et à dire : Que ferons-nous, s'il en vient un plus grand nombre avec lui? Oger répondit : Tu verras comme il viendra. Pour ce qui sera de nous, je ne le sais. Et voilà que tandis qu'ils discouraient, leur apparut l'école qui ignore les moindres vacances. Didier, en la voyant, frappé de stupeur, s'écria : Voilà Charlemagne! Et Oger reprit : Pas encore, et pas encore. Après, s'avancèrent les évêques, les abbés, les clercs, les chapelains, avec ceux qui les accompagnent. Les ayant vus, Didier, déjà redoutant la lumière et désirant la mort, s'écria en sanglotant : Descendons et cachons-nous dans la terre, devant la face de ce terrible ennemi. A quoi Oger répondit, épouvanté, parce qu'il connaissait le cortége de l'incomparable Charles, et il y avait été accoutumé dans un meilleur temps : Quand tu verras les champs se hérisser d'une moisson de fer, le Pô et le Tessin inonder les murailles de la ville de noires vagues de fer, alors tu pourras t'attendre à voir Charles paraître. Il n'avait pas encore fini de parler, quand, à l'ouest et au nord, s'éleva une sombre nue qui changea le jour très-clair en ténèbres. L'Empereur s'approchant un peu davantage, le jour devint plus noir que la nuit. Alors parut Charlemagne lui-même, tout de fer, avec un casque de fer et des bracelets de fer. Une cuirasse de fer protégeait sa poitrine de fer et ses épaules. Sa main gauche tenait dressée une lance de fer... Sur son bouclier, il ne paraissait que du fer; son cheval aussi était de fer; son visage intrépide jetait l'éclat du fer; et ceux qui le précédaient, et ceux qui l'entouraient de toutes parts, et ceux qui le suivaient, imitaient, autant qu'il était en eux, ce terrible appareil : le fer remplissait les champs et les places; les rayons du soleil étaient réfléchis par des pointes de fer... O fer! fer! fer! hélas! tel fut le cri confus du peuple. Le fer fit trembler les remparts de la forteresse.

» Ces choses, que moi, bègue et édenté, j'ai essayé de développer par un trop long discours, Oger, la sentinelle véridique, les ayant saisis d'un coup d'œil rapide, dit à Didier : Voilà celui duquel tu t'es tant informé. Et ce disant, il tomba presque sans vie[1]. »

Ce récit étrange, où l'on voit la terreur qu'inspirait aux peuples vaincus le nom de Charlemagne, est sans doute, comme le pense M. Ampère, une amplification de quelque chant lombard : c'est le germe du roman carlovingien, plus de deux siècles avant son apparition dans la langue vulgaire.

---

[1] Voir l'*Histoire de la littérature française avant le douzième siècle*, par M. Ampère.

TROISIÈME SECTION.

DEPUIS LA MORT DE CHARLEMAGNE JUSQU'AUX CROISADES.

CHAPITRE Ier.

TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ.

Charlemagne avait tenté une œuvre impossible en cherchant à réunir dans un seul faisceau tant de peuples divers, séparés de mœurs, d'idées, de sentiments, de climats, de langage. En vain son génie avait-il essayé de reconstruire l'unité du pouvoir en ressuscitant l'Empire et en appelant sur lui les bénédictions du ciel par la consécration de l'Église, seule puissance respectée dans ces temps barbares. L'empire de Charlemagne, fondé sur la violence, ne pouvait se maintenir que par la violence. Ce n'est pas là le secret des institutions durables. Si Charlemagne n'avait eu à commander qu'aux peuples de race latine, la restauration du pouvoir impérial était assurée; mais les barbares n'avaient pas renversé l'empire romain pour le relever de ses ruines.

Qui donc pouvait recueillir l'héritage du grand Empereur? Les hommes de génie n'ont pas d'héritiers. Quand on demanda à Alexandre le Grand sur son lit de mort à qui il léguait son empire, il répondit, sans désigner personne : *au plus digne*. Et son empire était tombé en pièces, et des soldats ambitieux s'en étaient disputé les lambeaux. De même, quand succomba le géant du Nord, nul n'était assez puissant pour soutenir le poids de son colossal Empire. Louis, prince pieux et débonnaire, victime de sa faiblesse et de l'ingratitude de ses fils, avait vu entre ses mains la couronne avilie et était mort de douleur, emportant dans la tombe le souvenir d'un roi digne par ses vertus et ses malheurs de toute la pitié de l'histoire. La faiblesse de ce prince et l'ambition de ses fils avaient provoqué le partage de l'Empire en trois royaumes : la France, l'Allemagne et l'Italie. Ce partage était dans la nature des choses, et devait s'accomplir malgré la volonté des rois. Les déchirements de la famille impériale en furent l'occasion; mais la cause qui devait nécessairement amener ce résultat est d'abord la diversité des races et ensuite la prédominance de l'esprit local, le principe des nationalités. Les peuples veulent s'appartenir à eux-mêmes et ne subissent que par la force le joug de l'étranger. L'amour de la patrie est le sentiment le plus enraciné dans le cœur de l'homme. Un roi, pour être aimé, doit être le père de ses sujets, et il n'est véritablement leur père que quand il est du même sang, de la même race, de la même famille. S'il est le père d'une autre race, et s'il habite loin de nous, nous ne sommes plus de sa famille, et s'il nous commande, c'est par le droit du plus fort. Les Carlovingiens pouvaient régner sur la Germanie et même sur la Belgique, moitié gauloise et moitié germanique; mais ils n'étaient pas faits pour gouverner longtemps ni l'Italie, ni la France. Sans doute, ce fut un grand malheur pour l'Europe que Charlemagne eût pour successeurs des princes si peu dignes d'un si glorieux héritage. Sous leur règne, tout l'Occident fut en proie au fléau des invasions, comme au temps où les barbares allaient renverser l'Empire. Les Normands, venus des glaces de l'Islande et de la Scandinavie, les Hongrois, les Sarrasins, livrèrent à l'Europe des assauts formidables. Et ces rois, dont plusieurs portèrent encore la couronne impériale, tels que *Charles le Chauve* et *Charles le Gros* ou *le Gras*, incapables de repousser par la force des armes ces nouveaux envahisseurs, achetaient au poids de l'or leur retraite, et plus tard une paix honteuse qui devait finir par livrer aux Normands les plus belles contrées de la France, en attendant que l'Angleterre devînt la conquête de ces pirates du Nord.

Toutefois, les princes carlovingiens ne furent pas tous indignes du sang de Charlemagne. Un des derniers rois de cette race, Louis III, petit-fils de Charles le Chauve, remporta même, à la fin du neuvième siècle, une victoire signalée sur les Normands, à Saucourt; et du fond des cloîtres sortit un chant tudesque plein d'enthousiasme religieux et patriotique en l'honneur de ce roi de vingt ans.

L'âme de la Germanie s'exhale dans ces derniers et pieux hommages aux descendants du grand homme qui avait achevé la conversion de l'Allemagne, commencée un siècle auparavant par saint Boniface.

Arnoul, empereur d'Allemagne, lutta aussi avec quelque succès contre les hordes scandinaves.

Ce n'est donc pas uniquement, comme on l'a dit, à l'impéritie et à l'incapacité des successeurs de Charlemagne qu'il faut attribuer la chute de l'Empire et de la dynastie carlovingienne. Ce n'est là qu'une cause secondaire, ou plutôt cette impuissance même est le résultat de la dissémination du pouvoir, provoquée par la diversité des races et plus encore par la jalouse indépendance de l'aristocratie territoriale. Ce vieil esprit d'indépendance germanique, l'esprit de la bande et de la tribu, l'esprit personnel et local, détruisit peu à peu tous les ressorts et les rouages de cette vaste centralisation romaine, Briarée aux cent bras, mais à une seule tête, qui avait embrassé le monde et le faisait marcher comme un seul homme aux ordres d'un seul homme. Désormais plus de liens, plus d'idées communes, plus d'unité morale, plus d'unité politique et sociale, et par conséquent plus d'Empire. C'est le règne de la féodalité.

Cette révolution s'est accomplie au neuvième siècle, au milieu des invasions dont l'Europe fut une seconde fois le théâtre. La féodalité est un état transitoire entre la barbarie et la civilisation. C'est la barbarie organisée sur les ruines de l'empire de Charlemagne. Les ducs, les marquis, les comtes, les officiers impériaux (*missi dominici*), qui, sous Charlemagne, étaient les agents du pouvoir, les hauts fonctionnaires de l'État, les proconsuls, comme on disait à Rome, les gouverneurs, les préfets et les sous-préfets, comme on dit aujourd'hui, forcés de pourvoir eux-mêmes à la défense des provinces, des cantons, des villes et des villages, pendant les invasions que les rois se voyaient impuissants à réprimer, obtinrent, en récompense de leurs services, la propriété des terres qu'ils tenaient de la couronne. Ils devinrent les souverains seigneurs des domaines royaux et s'affranchirent de toute sujétion vis-à-vis du roi. Ils créèrent des comtés et des baronnies, en donnant une portion de leurs terres en fief à leurs subordonnés, comme le chef de la bande guerrière à ses compagnons après la conquête. De là toute une hiérarchie de suzerains et de vassaux, ayant chacun son supérieur et son inférieur, ses devoirs et ses droits attachés à la possession de la terre, qui seule confère la souveraineté. Voilà une foule de petits rois, maîtres absolus sur leur domaine et n'ayant de compte à rendre qu'au suzerain.

Dans un pareil état de choses, que devient le roi? Le premier des suzerains : voilà tout. Sa supériorité réside uniquement dans le nombre de ses vassaux. Son pouvoir ne s'étend pas au delà. Ses vassaux peuvent faire appel à leurs vassaux pour aider le roi dans la guerre, mais ce n'est pas pour ceux-ci un service obligatoire. Un vassal ne forfait à l'honneur que quand il refuse de servir son suzerain dans une affaire où il est personnellement engagé. Il faut ajouter que, quand le roi fait la guerre, ses vassaux ne sont tenus de rester en campagne que pour un temps limité, après lequel, que la lutte soit terminée ou non, ils sont libres de retourner dans leurs châteaux. Dès lors plus de centralisation, plus de monarchie, plus de grande expédition nationale. La souveraineté attachée à la terre est purement locale. Le roi est séparé du peuple par les feudataires. Le peuple ne connaît d'autre patrie que le coin de terre où il est né, où il a sa famille; son roi, c'est son seigneur; le palais, c'est le château féodal. La royauté ne deviendra nationale et populaire que quand le roi aura élevé le peuple jusqu'à lui par la liberté communale, prélude de la liberté civile.

Le roi peut convoquer les seigneurs en assemblée générale pour délibérer sur des intérêts communs, mais si les seigneurs résistent, la puissance du roi se brise contre leur mauvais vouloir.

CHAPITRE II.

L'ÉGLISE.

Dans ce fractionnement indéfini du pouvoir, n'y avait-il donc pas d'unité? Oui, l'unité de l'Église, représentée par la souveraineté papale et où tous les ministres, depuis les métropolitains jusqu'au plus humble clerc, étaient soumis aux ordres du souverain pontife, chef suprême de l'Église. Voilà la seule autorité respectée au moyen âge. C'est l'Église qui a sauvé l'Europe de la barbarie par l'ascendant de la foi; c'est l'Église qui a régénéré le monde et préparé toutes les conquêtes de la civilisation moderne en combattant l'orgueil féodal au profit de la royauté; en humanisant les cœurs farouches des enfants du Nord; en faisant respecter les saintes lois du mariage; en développant l'esprit de famille; en relevant la dignité humaine dans toutes les classes de la société; en apprenant à l'homme à respecter ses devoirs; en assurant le triomphe de la justice et du droit sur la force brutale, et, par suite, le triomphe de la liberté et de l'égalité sociale sur le despotisme des seigneurs et des rois. Liberté, égalité, fraternité, c'est la devise des enfants de Dieu et de l'Église, c'est la seconde trinité de l'Évangile. Mesurez la distance qui sépare le serf féodal de l'esclave antique, et vous tomberez à genoux devant celui qui détacha les chaînes de l'esclavage pour ne plus laisser à l'homme que les chaînes volontaires de ses passions. Le serf est un *vilain*, et son maître le méprise, parce que la terre n'est pas à lui. La boue sous ses pieds a plus de prix que cet homme qui n'a rien. Il lui ôterait le soleil, si le soleil pouvait s'inféoder aux puissants de ce monde et s'il n'appartenait pas à tous les hommes, parce qu'il n'appartient qu'à Dieu [1]. Mais ce serf, ce manant, ce vilain, cet homme de rien a une âme rachetée au prix du sang d'un Dieu, et un jour viendra où autour du clocher qui le fait égal à son maître par la loi divine, il exercera ses droits de bourgeoisie dans la commune, puis ses droits de citoyen dans l'État, pour finir enfin par devenir l'égal de tous devant la loi civile.

Voilà l'œuvre de l'Église. Mais que de luttes elle eut à soutenir pour dompter la barbarie et faire régner Dieu sur les consciences! Ce redoutable problème des rapports de l'Église avec l'État, qui agite encore aujourd'hui l'Europe et qui agitera le monde jusqu'à la fin des temps, a causé tous les malheurs de l'Église et de la société. La solution serait facile si les deux pouvoirs se bornaient à agir avec indépendance, chacun dans sa sphère; mais l'homme étant tout à la fois corps et âme, comment séparer complétement les deux puissances dans des questions qui intéressent l'humanité? La paix des deux pouvoirs est dans l'indépendance réciproque et dans la bonne entente mutuelle pour le plus grand bien de la société.

Voilà les vrais principes sans lesquels on ne conciliera jamais l'autorité et la liberté, la foi et la raison, le droit et le devoir. Mais, au moyen âge, quand l'Europe entière était catholique, quand la raison de nos pères s'inclinait sans murmure devant la foi, quand l'Église seule représentait le droit, la vérité, la justice, l'empire du monde appartenait au sacerdoce : car il était investi du gouvernement de l'opinion publique. Le malheur de l'Église est d'avoir dû subir l'influence du germanisme féodal, élément corrupteur, qui, alliant le clergé à la noblesse, ouvrait les portes du sanctuaire à tant d'hommes indignes du sacré ministère. Dans un temps où la propriété était le seul attribut de la souveraineté, l'Église devait être propriétaire, sous peine d'être soumise à tous les caprices de la noblesse féodale. Les évêques, devenus de hauts seigneurs, pouvaient du moins être admis dans les conseils du roi et contre-balancer l'influence des grands de la cour. C'était une nécessité de l'époque; mais l'Église la paya bien cher par les scandales de tant de ministres sans vocation, briguant l'épiscopat pour jouir des bénéfices attachés à ces fonctions sacerdotales. Ils avaient part à la souveraineté temporelle, mais à condition de subir à leur tour la souveraineté de ceux dont ils tenaient leurs bénéfices. S'ils étaient suzerains de leurs vassaux, ils étaient aussi les vassaux de leurs suzerains. Beaucoup d'entre eux étaient les créatures des rois et des seigneurs. L'aîné de la famille féodale recueillant seul l'héritage paternel, les évêchés devenaient l'apanage des cadets de famille. L'archevêché de Reims, premier siége épiscopal de la Gaule, illustré par saint Remi, qui avait sacré les Francs dans la personne de Clovis, l'archevêché de Reims fut donné, au dixième siècle, à un enfant de cinq ans, et il s'est trouvé un pape pour consacrer cette élection!

---

[1] N'a-t-on pas été jusqu'à inféoder l'air respirable en instituant des *fiefs volants?* (Voyez Cantu, *Hist. univ.*)

Était-ce là des prêtres, et faut-il s'étonner qu'ils se soient conduits en princes plus qu'en évêques? Leurs bénéfices au lieu de servir la religion et les pauvres ne servaient que leur ambition, leur luxe et leurs plaisirs. Non, ce n'était pas là les ministres du Dieu qui voulut naître dans une étable pour apprendre à ses disciples le détachement des choses de la terre. Les pauvres pasteurs des campagnes, aussi malheureux que les serfs dont ils étaient entourés, recueillaient à peine les miettes qui tombaient de la table de leurs princes-évêques; mais ces obscurs ouvriers de la vigne du seigneur étaient les vrais disciples de l'Évangile.

Que devait penser le peuple qui regardait d'en bas toutes ces grandeurs, pendant qu'il vivait dans la misère? Consultez la satire, qui bientôt éclatera comme une vengeance sous la forme d'une plaisanterie, et ne dites pas que l'esprit du mal inspira les poëtes. La foudre de Grégoire VII a pensé comme eux. Comment la vertu n'a-t-elle pas armé quelque Juvénal pour battre en brèche avec le bélier de la parole les remparts de la féodalité. Les richesses et le luxe du haut clergé à l'époque féodale seront une des principales causes de l'affaiblissement des croyances et des malheurs de l'Église, depuis l'époque carlovingienne jusqu'à la révolution française. Ah! si le clergé s'était contenté du tribut de la piété des fidèles, qui n'exigeaient du moins pas d'hommage ni de vassalité en échange de leurs dotations pieuses, on n'aurait pas vu tous ces scandales qui ont amené la guerre des investitures, les humiliations des rois et les humiliations de la papauté. Si Charlemagne a fait une œuvre sage en instituant le pouvoir temporel des papes, ses successeurs ont mal compris les intérêts de la religion en convertissant en fief ces possessions territoriales, en conservant sur ces domaines un droit de suzeraineté et en exigeant que l'élection des papes fût ratifiée par l'Empereur. L'Empire, en voulant tenir sous sa main le pontificat suprême, a livré l'Italie à tous les déchirements des factions et à tous les désastres de la guerre. Cependant Charlemagne a préparé la grandeur de la papauté en inclinant son front chargé de gloire sous la main de celui qu'il considérait comme le plus haut représentant de Dieu sur la terre, et qu'il instituait à la tête de la chrétienté en plaçant le diadème sous la tiare. Mais la suprématie de l'Église romaine, reconnue dès les premiers siècles de notre ère en matière de dogme, ne l'était pas partout au neuvième siècle en matière de discipline. L'Espagne l'avait reconnue sous Recared, quand les Visigoths ariens s'étaient convertis au catholicisme; mais l'Espagne, au neuvième siècle, était aux mains des Arabes. L'Angleterre anglo-saxonne s'était soumise sans réserve à l'Église romaine, et c'est à la voix du pontife romain que Boniface, la plus grande gloire de la primitive Église d'Angleterre, avait entrepris la conversion de l'Allemagne, à laquelle il avait appris à respecter les décisions de Rome comme des décrets de la Providence. La situation faite à l'Italie par Charlemagne, après la défaite des Lombards, avait assuré dans la péninsule le triomphe de la papauté. La Gaule fut la dernière à reconnaître la suprématie de Rome.

Nous n'avons à examiner ici ni les luttes de l'épiscopat contre la papauté et l'autorité royale ni les discussions théologiques qui ne touchent pas à la poésie.

Un mot pourtant sur une question qui intéresse souverainement la poésie et les arts : la question du *culte des images*. Ce sera en même temps une réponse anticipée au protestantisme et une preuve du danger de l'intervention de l'État en matière religieuse.

Le génie de Charlemagne avait fait éclore le mouvement religieux du neuvième siècle. Mais il ne lui suffisait pas d'être moteur, il voulait être acteur dans toutes les luttes de l'esprit, comme dans celles du glaive.

Il réfuta l'hérésie des *adoptiens*, nouvelle transformation de cet éternel arianisme qui renaîtra aussi longtemps que la raison humaine voudra sonder par ses seules forces l'insondable et doux mystère de l'incarnation du Verbe.

Voilà Charlemagne orthodoxe : jusque-là point de danger; mais voici que la controverse se porte sur le *culte des images*. Les empereurs d'Orient, qui prétendaient régner sur l'Église comme sur l'État, avaient enfoncé les portes du sanctuaire pour y dicter la loi, et plusieurs d'entre eux avaient foulé aux pieds les images des saints. On connaît les fureurs iconoclastes de Léon l'Isaurien, frappé des foudres de l'Église, et sa flotte impie submergée dans l'Adriatique avec ses attentats sacriléges contre le souverain pontife. Le second concile de Nicée, né d'une réaction contre l'hérésie des iconoclastes, avait consacré le culte des images qui dégénérait en idolâtrie dans l'imagination païenne des Grecs. Ce culte, en Occident comme en Orient, allait parfois jusqu'à l'adoration matérielle qui dégrade la divinité. Le Christ seul a droit à notre adoration, parce que seul il est Dieu; ce n'est pas en imagination qu'on l'adore, c'est en esprit et en vérité. La philosophie aurait trop beau jeu si le christianisme pouvait jamais encourager l'idolâtrie; mais il y avait dans ce débat une grave question, une question de vie ou de mort pour la catholicité. Proscrire les images du lieu saint, c'était proscrire le culte extérieur avec toutes ses cérémonies : est-ce à la philosophie à résoudre cette question? C'est demander si le peuple est philosophe, et si une religion qui ne parlerait qu'à son esprit sans parler à ses sens aurait assez d'empire pour lui donner, je ne dirai pas l'idée, mais le sentiment, la conscience de la divinité. Les Hébreux eux-mêmes, peuple de l'unité, ne seraient-ils pas devenus idolâtres comme tous les autres peuples, si Dieu n'avait manifesté sa puissance par tant d'apparitions merveilleuses de ses anges, et par le miracle de sa présence dans la foudre et les éclairs du Sinaï?

L'homme n'est pas un pur esprit, c'est un composé de corps et d'âme; et son âme est insensible, quand ses sens ne sont pas émus. Le dogme de l'unité serait resté confiné à jamais dans les déserts de la Judée, si Jéhovah était resté caché derrière le voile du sanctuaire; car l'épée d'une autre race en déchirant ce voile aurait fait évanouir comme un fantôme le terrible mystère. Il a fallu que Dieu revêtît notre nature pour élever les peuples de la famille indo-européenne jusqu'à l'unité. Pourquoi donc proscrire l'image de l'Homme-Dieu mort sur la croix pour réconcilier la terre avec le ciel, la créature avec son créateur? Le drame de la passion est-il de trop dans nos temples? Et Marie, assez grande pour avoir mérité l'honneur de porter dans son sein virginal le Rédempteur du monde, faut-il, parce qu'elle a été femme, bannir de nos Églises ce modèle des femmes et des mères, pour ne plus voir ses traits qu'à travers la froide raison du philosophe? Et ces martyrs et ces saints morts pour confesser leur foi et nous apprendre le chemin du ciel par l'héroïsme de leurs vertus, faut-il, parce qu'ils ont été des hommes, chasser du sanctuaire ces modèles de sainteté, ces types immortels de notre nature?

O réformateurs! ô philosophes! vous ne connaissez pas le cœur humain, et vous êtes les bourreaux de la poésie et de l'art. Arrachez donc de vos murs ces portraits de vos pères, de vos amis et de vos maîtres; foulez aux pieds Raphaël et Michel-Ange, tuez l'imagination pour faire régner l'idée sur les ruines du cœur humain; mais laissez contempler au peuple l'image de ses grandeurs, laissez se dérouler dans ses temples l'histoire de ses héros. C'est son panthéon à lui, le panthéon de ses gloires, et la plus humble des statues de ces illustres morts entrés dans l'éternelle vie vaut mieux que la déesse Raison que vous contemplez orgueilleusement dans vos cerveaux malades, et que d'autres philosophes devaient un jour hisser sur nos autels sous les traits d'une courtisane éhontée, pour montrer ce que devient un peuple quand il a renié ses croyances. Nous sommes les fils des Hellènes, et nous ne connaissons pas votre dieu caché dans les nuages de l'abstraction. Nous ne cherchons plus seulement la beauté dans la forme, mais nous cherchons la forme dans la beauté, et nous aidons notre esprit à penser et notre cœur à aimer en reposant nos yeux sur des images qui sont l'incarnation de nos souvenirs et le symbole de nos grandeurs morales sur les confins de la Divinité.

Charlemagne n'approuvait pas les briseurs d'images, mais ses instincts germaniques se révoltaient à l'idée d'un culte matériel qui ne pouvait se passer d'images pour adorer les vertus divines et honorer les vertus humaines. Il ne voulait voir dans les tableaux et les statues représentant les scènes de l'Évangile et la vie des saints que la décoration du temple. L'iconolâtrie, à ses yeux, était une résurrection du paganisme. Il avait raison ; mais il allait trop loin, et il comprenait mal la pensée de l'Église, qui n'entendait consacrer que le culte relatif et purement honorifique de la Vierge et des saints.

L'Empereur ne s'était pas borné à faire plaider sa cause par écrit; il avait convoqué un concile à Francfort, pour combattre celui de Nicée. Il avait beau invoquer les traditions de la primitive Église et les censures de Grégoire le Grand contre la superstition qui provoquait l'iconoclasie : le concile œcuménique de Nicée représentait l'Église universelle, et il n'appartenait pas à l'Empereur de provoquer des divisions dans l'Église en se prononçant dans un concile contre une opinion qui avait reçu la sanction de Rome. Charlemagne, sur ce point, a été le précurseur de Luther et de Calvin. Il est très-heureux pour la chrétienté que l'empire de Charlemagne se soit évanoui entre les mains de ses successeurs. Encore quelques actes comme le concile de Francfort et le livre sur les *iconoclastes*, c'en était fait de l'unité catholique. Le schisme d'Occident allait suivre le schisme d'Orient. Or le schisme c'est l'asservissement de l'Église à l'État. L'asservissement de l'Église au moyen âge, c'était l'asservissement des peuples, le règne du despotisme, l'éclipse de la liberté, de la morale et du droit.

La papauté pouvait seule arracher l'Europe aux étreintes du despotisme. C'est du règne de Nicolas que date le triomphe de la suprématie pontificale. Quand il vit le Bas-Empire élever au patriarcat d'Orient un laïque insurgé contre les dogmes de l'Église, il fit tonner les foudres du Vatican, et les menaces de Phocius vinrent se briser impuissantes contre la conscience du pontife aussi inébranlable que la pierre sur laquelle Jésus-Christ a bâti son Église. Le schisme grec fut consommé; mais la Providence a bien vengé l'Église des trahisons du Bas-Empire.

Il n'a manqué aux successeurs de Nicolas I^{er} que sa fermeté, son audace et l'austérité de ses mœurs, pour opérer dans l'Église et dans la société la grande révolution qui, deux siècles plus tard, achèvera la transformation du monde, sous le pontificat de Grégoire VII.

CHAPITRE III.

L'EUROPE PENDANT L'AGONIE DE L'EMPIRE CARLOVINGIEN. — NAISSANCE DES LANGUES VULGAIRES.

Le dixième siècle.

Le flambeau allumé par Charlemagne va s'éteindre et plonger l'Europe dans une nuit profonde.

La barbarie avait tellement envahi la langue latine qu'elle ne devait plus enfanter avant la fin du dixième siècle que des œuvres informes et pédantesques, sans influence sur la marche de la civilisation. C'est aux langues vulgaires qu'appartiendra l'empire de l'imagination et du sentiment; mais les langues vulgaires ne sont pas encore créées. Leurs éléments en fusion fermentent dans le creuset populaire.

Tandis que la Germanie, en possession de sa langue indigène, produisait à côté de ses vieux chants nationaux des hymnes religieuses quelquefois sublimes d'enthousiasme, la Gaule travaillait à rejeter tout à la fois l'idiome germanique et l'idiome latin, pour former de leurs débris une langue nouvelle à l'image du peuple nouveau qui allait surgir sur les ruines du passé, réunissant dans son large foyer de vie les rayons épars des trois génies qui ont présidé à son berceau : le génie romain, le génie germanique, le génie chrétien, sans compter les influences ibériennes, celtiques ou gauloises, phéniciennes et grecques qui ont laissé des traces plus ou moins profondes dans le caractère national de la France.

Le latin ne disparaîtra pas, puisqu'il est devenu la langue de l'Église; et quand la théologie deviendra dans les écoles la principale culture de l'intelligence, c'est la langue romaine qui servira d'instrument à la controverse. Mais, durant l'époque féodale, la poésie rejettera la langue savante pour s'insinuer à l'oreille de la noblesse et du peuple par la langue universelle du sentiment. Les clercs, habitués à respirer l'odeur de l'encensoir, écriront parfois des hymnes pour l'Église sur le modèle des chants hébreux et des cantiques de saint Ambroise. Les choses éternelles gagnent à être exprimées dans une langue ancienne et durable, soustraite aux vicissitudes du temps; mais ce n'est pas aux langues mortes à exprimer la poésie des événements, l'émotion actuelle et présente qui fait palpiter les fibres intimes du cœur humain.

Au neuvième siècle, la langue nouvelle n'était encore qu'un jargon populaire, un latin corrompu par contraction, mêlé de gallicismes et de mots germaniques introduits par la conquête, depuis l'époque des premières invasions, et consacrés par l'usage sous le règne des Francs des deux premières dynasties. C'est à l'avénement de Hugues Capet que triomphera l'idiome populaire. En attendant, la muse latine enfle sa voix cassée pour faire entendre ses derniers accents au milieu des ravages de la guerre. Le moine Abbon écrit sur le siége de Paris par les Normands un poëme aussi barbare que pédantesque, mais où les mœurs de l'époque sont assez fidèlement retracées. Le titre de ce poëme est singulièrement remarquable : *Des guerres de la ville de Paris, du roi Eudes et des miracles de saint Germain.* La future capitale du royaume de France apparaît ici pour la première fois dans les fastes de la poésie. Nous assistons à la chute de l'empire de Charlemagne et à la première élévation de la race capétienne couronnée par la victoire, par les sympathies populaires et l'intervention d'un saint protecteur de la ville de Paris. La nouvelle royauté est acclamée par le peuple et consacrée par la religion, et le dernier empereur, *Charles le Gros*, majestueux fantôme que l'ombre de Charlemagne entoure encore d'une vaine splendeur, disparaît de la scène du monde enseveli dans la pompe impériale au milieu d'armées innombrables qui semblent mener le deuil de l'Empire. Ne voyez-vous pas déjà la France du moyen âge sortir des ténèbres de la barbarie, et l'épopée carlovingienne se lever du tombeau de Charlemagne avec le souvenir de sa grandeur et de sa puissance évanouie ?

Nous marchons comme Christophe Colomb à la découverte d'un nouveau monde. Bientôt nous pourrons nous écrier : terre! terre! Mais que de tempêtes l'Europe eut à subir sur la mer orageuse du dixième siècle avant d'aborder aux rivages de la civilisation! Tandis qu'un soleil splendide brille à l'Orient dans la littérature des Arabes, l'Occident est couché dans la nuit. Il semble que tout va tomber en ruines et qu'on entend partout le craquement d'un monde qui s'écroule.

Il y a toutefois une distinction à faire entre les peuples de race germanique et les peuples de race latine, quand on parle de la barbarie du dixième siècle. Les premiers ont plus de séve, plus d'énergie, plus de vigueur. La religion est plus respectée, parce que dans leurs veines le sang chrétien est plus jeune et plus pur. L'influence politique et littéraire de Charlemagne se perpétue en Germanie, même après l'extinction de la dynastie carlovingienne, et l'Empire ne disparaît un moment que pour se relever bientôt de ses ruines avec Othon le Grand. Les invasions sont aussi moins fréquentes en Allemagne, parce que les barbares vont du nord au midi cherchant d'heureux climats.

La poésie germanique se cultive dans les monastères et revêt le double caractère de la race : religieux et guerrier. Au neuvième siècle, la muse allemande paraphrasait l'Évangile. Deux poëmes évangéliques, commandés par Louis le Débonnaire, étaient sortis l'un du midi, l'autre du nord de l'Allemagne, reflétant l'esprit des deux peuples bavarois et saxon, celui-ci plus imbu des vieilles traditions scandinaves, celui-là plus attaché à la foi chrétienne. Le poëme d'Otfrid, moine de Wissembourg, en Alsace, est déjà une œuvre d'art et se distingue par la vivacité naïve des impressions, le regard du poëte sur lui-même, sa piété touchante, la douce harmonie de ses vers. La poésie religieuse au onzième siècle s'élèvera plus haut dans la légende sublime d'Hannon, archevêque de

Cologne; mais l'œuvre d'Otfrid est remarquable pour l'époque.

Le poëme saxon d'Héliand écrit pour un peuple fier, soumis par le glaive de Charlemagne et conservant encore dans sa foi nouvelle son culte d'imagination pour ses dieux, ce poëme, destiné à faire descendre l'Évangile dans l'âme de ce peuple, est rempli d'allusions païennes et n'emprunte à l'Écriture sainte que de sombres tableaux en harmonie avec les antiques croyances. C'est pourquoi le style en est grave et énergique autant que celui d'Otfrid est doux et aimable. Héliand dut exercer une heureuse influence sur les sentiments religieux de sa race. Ces deux poëmes comptent parmi les plus anciens monuments poétiques de l'Europe chrétienne en langue vulgaire. Les chants nationaux qui consacrent les triomphes des tribus conquérantes ont pris, comme le chant de guerre de Louis III, une teinte religieuse en passant par le cloître.

L'Allemagne, avant la naissance des littératures romanes, avait donc sa poésie dans sa langue indigène. C'est peu : l'Allemagne, terre de la science et des patients labeurs, l'Allemagne, merveilleusement douée pour les langues, a dépassé les autres nations de l'Europe dans la culture latine au dixième siècle. L'époque des Othon et surtout d'Othon le Grand fut une époque de splendeur pour la Germanie. C'est alors qu'on vit une femme, *Hroswitha*, religieuse de Gandersheim, surnommée la *Sappho allemande*, faire en latin l'épopée d'Othon le Grand (en hexamètres rimés), écrire des poëmes sur la Vierge Marie, sur l'Ascension, sur la passion de saint Pélage, sur la conversion de Théophile, sur la passion de saint Denis, et enfin des *comédies sacrées*, imitées de Térence, sur des sujets très-sérieux : *la Conversion de Gallicanus, martyr sous Julien; le Martyre des saintes Vierges Agathe et Irène, sous Dioclétien; la Résurrection de Callimaque et de Drusia, par saint Jean; Abraham, ou la chute et la conversion de Marie, nièce de ce saint ermite; la Conversion de la courtisane Thaïs et le martyre des saintes Vierges : Foi, Espérance, Charité.*

L'érudition de cette femme et ce premier essai de théâtre, sept siècles avant l'époque où Racine fera représenter *Esther* et *Athalie* dans la maison de Saint-Cyr, voilà sans doute un curieux phénomène. De semblables comédies, jouées dans un couvent de religieuses, étaient plus édifiantes que littéraires; mais ces sujets si rebelles à la scène sont parfois dialogués avec une entente dramatique qui révèle une imagination puissante, et la langue est tout imprégnée des grâces de Térence.

L'apparition de cette femme savante et artiste initiée à tous les secrets des langues anciennes, connaissant le grec comme le latin, surpassant par les charmes du style tous les écrivains de son temps, atteste une haute culture intellectuelle dans l'Allemagne du dixième siècle. Il y avait alors deux grands foyers de lumières : le monastère de Saint-Gall et les écoles célèbres de Liége, qu'on nommait la nourrice de la science au temps de Notger. C'est dans ces deux centres de civilisation morale que se sont formés la plupart des hommes qui ont tenu le flambeau des lettres allumé dans la nuit du dixième siècle.

Saint-Gall, premier berceau de l'épopée carlovingienne, fut alors le couvent des poëtes, des poëtes savants. Après la chronique de Charlemagne, nous voyons apparaître, sous le règne d'Othon le Grand, le poëme latin de Walther d'Aquitaine par Eckardt, où respire, dans des vers imités d'Homère et de Virgile, l'héroïsme germanique, mais en même temps les idées simples et la piété naïve de l'âge religieux auquel appartient l'auteur. L'enthousiasme de la guerre ne saisit le poëte que quand il fait marcher son héros contre les Sarrasins, et qu'il puise son inspiration dans sa foi. Parmi les hommes remarquables formés au monastère de Saint-Gall, il faut citer aussi les deux Notker, dont l'un était médecin et se distinguait dans tous les arts, poésie, peinture et musique, et dont l'autre fut le plus grand savant de l'Allemagne à cette époque, homme vraiment universel, aussi habile dans la poésie et dans la musique que dans la théologie, l'astronomie, les mathématiques et la philosophie. C'est l'ancêtre des grands érudits de nos jours, qui passent leur vie ensevelis dans la poussière des bibliothèques, explorant à la loupe tous les mystères du langage, épaississant parfois les ténèbres, mais plus souvent portant la lumière dans tous les recoins de la pensée, et restaurant les textes de l'antiquité au creuset de leur savante exégèse. Voilà ce qu'a vu le règne des Othon.

De son côté, l'Angleterre, sous la domination saxonne, sort victorieuse de ses luttes contre les hordes scandinaves, et Alfred le Grand, héritier du génie de Charlemagne, fait fleurir la religion et les lettres sur le sol des anciens Bretons. Les successeurs de ce grand monarque sont plus dignes de sa race que les successeurs de Charlemagne. La victoire d'Adhelstan sur les Danois, dans les plaines de Bromfeld, est célébrée dans une ode guerrière en langue saxonne rappelant la sauvage énergie du chant de Lodbrog, et formant un singulier contraste avec l'ode hymnique sur le triomphe de Louis III, qui ressemble plutôt à un cantique d'action de grâces qu'à un chant de guerre. Ces victoires éphémères n'ont pas changé le cours de la civilisation. En Angleterre comme en France, les Normands, devenus chrétiens et domptant par la foi comme par le glaive les populations tremblantes, parvinrent à s'établir dans ces contrées pour achever la régénération de l'Europe et le triomphe du christianisme.

Chez les peuples latins, à l'exception de l'Espagne, où l'art mauresque jette un si vif éclat, le désordre est au comble.

En Italie, les grands seigneurs luttent contre la dynastie de Charlemagne et contre l'élément germanique. Tantôt vaincus, tantôt vainqueurs, ils sont incapables de consolider et d'étendre leur pouvoir, qui passe d'une famille à l'autre avec l'inconstance de la fortune. Au milieu de ces luttes sanglantes, les grandes cités, soumises aux évêques, s'affranchissent et constituent les communes lombardes, les républiques municipales et commerçantes du moyen âge. Mais la papauté, livrée aux mains d'une faction puissante et ennemie de l'Allemagne, déshonore l'Église par le spectacle de tous les vices. La tiare est souillée et traînée dans la fange. Deux femmes tristement célèbres font monter leurs amants ou leurs bâtards sur la chaire de saint Pierre, et durant tout le cours du dixième siècle, et au onzième jusqu'à Léon IX, les grands seigneurs de Rome ou les Empereurs disposent du pontificat suprême de l'Église, en plaçant la triple couronne sur la tête de leurs indignes créatures. Celui qui étudie sans prévention l'histoire de l'Église à cette époque, comme plus tard au quinzième siècle, doit être frappé d'une chose : c'est que l'Église n'ait pas péri au milieu de ce débordement de passions. La conservation de la foi dans ces temps de corruption est un fait providentiel. Non-seulement la foi s'est conservée intacte, mais, au sortir du dixième siècle, la papauté sera le phare de la civilisation du monde.

En Gaule, les ténèbres sont plus épaisses que partout ailleurs. La race carlovingienne se débat dans les convulsions de l'agonie. Les incursions des Normands, des Hongrois, des Sarrasins se multiplient et répandent partout la terreur. La terre est inondée de sang. La famine et la peste s'ajoutent au fléau des invasions. Les hommes ne sont plus des hommes, c'est un troupeau de bêtes fauves qui s'entre-déchirent et des populations à face blême suspendues chaque jour entre la vie et la mort. Les puissants seigneurs font de leurs châteaux des repaires de brigands. Nul n'est sûr du lendemain. Chacun songe à sa défense et ne vit plus que pour soi. Plus de vastes projets, plus de grandes pensées, plus de longues espérances.

L'esprit humain n'a plus d'asile pour se mettre à l'abri des invasions. Les monastères sont pillés et envahis par des hordes incendiaires qui mettent le feu aux bibliothèques et à tous les monuments du passé. Et quand la ruine s'est assise au sein de ces paisibles retraites, des laïques sans foyer s'instalent dans ces murs désolés et les transforment en écuries où les chevaux piaffent, où les chiens aboient et d'où la prière s'est envolée, comme d'une terre maudite que Dieu va faire rentrer dans le néant.

Un souffle de mort répandu dans l'air propage l'annonce de la fin du monde pour l'an 1000. C'est, en effet, la fin d'un monde : la fin du monde païen et du monde barbare, de l'empire romain et germanique qui expire avec le dernier rejeton de Charlemagne. A la fin du dixième siècle, la féodalité est définitivement constituée. Elle se couronne elle-même dans la personne de Hugues Capet, fondateur de la troisième dynastie. Le nouveau roi ne comprend ni le latin ni le tudesque. La langue romane triomphe avec lui, annonçant les futures destinées du peuple. Tous les éléments de la civilisation moderne sortent du chaos pour avancer vers la lumière. Les nationalités se forment. La France a remplacé la Gaule. Les Normands s'établissent en France, en Italie, et bientôt en Angleterre, où ils vont régner du droit de la conquête. L'Empire se relève en Allemagne à l'avénement d'Othon. L'Italie seule aura à lutter désormais contre la domination germanique. La papauté, un moment abaissée, va reprendre son empire et présider aux nouvelles destinées de l'Europe. On serait dans l'erreur si l'on s'imaginait que l'influence de Charlemagne sur les lettres s'est effacée tout à coup au milieu des ténèbres. L'Église, malgré les désordres où l'avait entraînée la barbarie, n'avait pas éteint son flambeau. Dans les écoles de Reims et de Paris venaient s'éclairer les esprits pour se préparer aux luttes de l'intelligence. La poésie latine n'était pas plus éteinte que la théologie; mais elle était en décadence. Le latin ne servait plus qu'à la science et aux jeux de l'esprit. Désormais c'est une langue morte dont on dépèce le cadavre avec le scalpel de l'analyse.

La vraie poésie, la poésie populaire, ne fait pas encore entendre sa voix. Sa germination est comme étouffée sous les ruines amoncelées par les barbares qui ont ravagé la terre durant tout un siècle. Les vers latins sont consacrés à des difficultés de mécanisme comme le poëme d'Hucbald sur Charles le Chauve, dont tous les mots commencent par un C, ou à de savantes épitaphes comme les vers de Gerbert. On se croirait revenu au temps de la décadence alexandrine. Les savants du dixième siècle font aussi un grand étalage d'érudition païenne, pour montrer sans doute qu'ils ont échappé à l'ignorance universelle. Quelques vers d'une épître citée par M. Ampère peignent avec énergie les ravages des Normands et le spectacle de mort que présente partout la terre désolée :

> Les champs blanchissent des os desséchés des cadavres.
> *Campi cæsorum siccatis ossibus albent.*

Que dirai-je des légendes de la vie des saints? La plupart de ces vies du dixième siècle sont falsifiées et écrites dans un latin barbare. Un seul récit légendaire présente quelque intérêt : le retour des reliques de saint Martin de Tours, par Odon de Clugny, homme savant et pieux, qui s'était voué à la réforme de l'ordre monastique, comme Benoît d'Aniane dans le siècle précédent. Odon, qui avait pour saint Martin le même culte que saint Paulin pour saint Félix de Nole, se livre dans son récit à tout l'enthousiasme de la dévotion, et le retour de saint Martin dans la ville d'où il était parti pour fuir les ravages des Normands, est accompagné de prodiges étonnants, de miracles étranges qui attestent une intervention surnaturelle aux yeux des Tourangeaux.

C'est là toute la poésie de ce temps.

J'ai cité tout à l'heure un nom sur lequel je dois revenir, Gerbert, en qui se résument toutes les grandeurs de l'esprit à la fin du dixième siècle. Né en Auvergne d'une famille obscure, il s'est élevé de lui-même par les seules forces de son esprit et par son habileté politique à l'épiscopat et enfin à la papauté, sous le nom de Sylvestre II. Dans un voyage en Espagne, il s'était initié aux connaissances des Arabes, et, sans qu'il ait mérité le nom d'inventeur, c'est de tous les Européens celui qui a le plus illustré la science avant Roger Bacon. Il fut dans son siècle une si éclatante exception qu'on le prit pour un sorcier, comme Virgile, comme plus tard Roger Bacon et Grégoire VII lui-même. C'étaient, en effet, des enchanteurs, et il ne faut pas s'étonner que la puissance de l'esprit dans ces siècles grossiers ait passé pour un pouvoir magique. Il est triste que la misère du temps ait altéré le caractère de Gerbert et que sa vertu n'ait pas été à la hauteur de son intelligence. La papauté sans doute se relève déjà dans sa personne; mais il avait amoindri d'avance son autorité en luttant contre son prédécesseur au nom de l'épiscopat français dont il était le chef. Néanmoins il sut faire respecter la suprématie pontificale, et il est le premier qui ait donné l'idée des croisades en appelant les chrétiens aux secours de leurs frères de Jérusalem. Un siècle se passera encore avant que l'Europe réponde à ce cri de l'Église qui fera naître les plus grands événements du moyen âge. En attendant, l'Église et l'Europe seront absorbées par les nécessités du gouvernement intérieur et les luttes du sacerdoce et de l'Empire.

Sylvestre II était monté sur le trône pontifical à la dernière année du dixième siècle. En ce moment, les populations effrayées voyaient déjà le monde rentrer dans les abîmes du néant. Cette pensée avait rendu stérile tout ce malheureux siècle. Vaut-il la peine de vivre et de songer à l'avenir, quand la vie est sans lendemain? Partout on lisait le présage des suprêmes catastrophes, et partout les prédictions sinistres étaient écrites en caractères de sang. La piété y avait gagné, et surtout l'Église, à qui on léguait des biens dont on ne pouvait plus jouir, croyant décharger ainsi sa conscience. Si le monde avait fini alors, le clergé aurait laissé sur la terre de grandes richesses, mais il n'en eût pas emporté beaucoup au tribunal de Dieu.

CHAPITRE IV.

RENAISSANCE DES LETTRES AU ONZIÈME SIÈCLE.

Quand l'heure fatale eut sonné, quand un siècle nouveau eut appris au monde que Dieu, dans les trésors de sa bonté, réservait à l'humanité de nouvelles destinées, ce fut un grand spectacle. On eût dit que l'humanité renaissait à la vie pour marcher sous les regards de Dieu vers les conquêtes de l'avenir. Les peuples reconnaissants et pleins de foi élevaient à l'envi ces temples gothiques, objet de l'admiration du monde, monuments sévères, sombres, gigantesques qui, au lieu de chercher à s'étendre pour prendre possession de la terre comme les monuments antiques, empruntaient l'aile de la prière pour s'élancer vers le ciel et répondre à ce sentiment de l'infini qui s'était emparé de l'âme humaine. C'est le grand poëme architectural enfanté par le génie du Nord uni à la foi chrétienne.

Dans l'ordre social, la féodalité triomphe; les nationalités se forment. La papauté lutte contre l'Empire, se place à la tête de l'Europe et provoque le mouvement des croisades.

Dans l'ordre intellectuel, le onzième siècle est une véritable *renaissance* pour les études classiques. Et quoique la poésie latine ne présente plus désormais qu'un intérêt secondaire devant la poésie nouvelle qui va naître, nous ne pouvons pas laisser passer ce siècle sans dire un mot de cette résurrection momentanée de la poésie antique.

Rien ne prouve combien le latin est devenu étranger à la société civile comme les matières traitées alors par les poëtes, je dis mal, par les versificateurs latins; car il n'en est pas un seul parmi eux qui mérite le nom de poëte, le plus beau qu'il y ait sous le ciel. Les hommes qui cultivent la poésie latine au onzième siècle appartiennent tous à l'épiscopat : c'est Hildebert, archevêque de Tours, saint Anselme, moine de l'abbaye du Bec, archevêque de Cantorbéry, et Adalbéron, évêque de Laon. Le clergé seul cultive non-seulement la théologie, science sacerdotale, mais la philosophie et la politique, qui ne sortent pas du domaine religieux. On ne doit donc pas s'étonner si la poésie ne traite en général que des sujets ecclésiastiques.

L'activité des esprits dans l'Église s'était portée, comme au neuvième siècle, sur les questions dogmatiques. L'absorption de la philosophie par la théologie avait fait confondre l'une dans l'autre ces deux sciences. On ne comprenait pas encore que la philosophie et la théologie, la raison et la foi, l'autorité et la liberté, sont deux puissances distinctes et indépendantes qui doivent se donner la main sans jamais se confondre. Cette confusion devait créer dans les esprits la même lutte que la confusion des deux pouvoirs dans l'ordre politique. Il est facile aux ignorants de se borner à croire sans se rendre compte de leurs croyances; cette foi aveugle ne peut satisfaire les esprits pour qui la vie n'a d'intérêt que dans la libre recherche de la vérité. La vérité n'est admissible pour l'esprit humain qu'autant qu'elle est raisonnable; mais quelles seront les bornes de la raison? Toute la question est là. Il y a deux ordres de vérités : l'ordre surnaturel et l'ordre naturel. L'ordre naturel avec toutes ses conséquences est du domaine de la raison; mais une fois que la raison s'élève à Dieu, elle rencontre l'ordre surnaturel, qui est du domaine de la foi. Si la vérité surnaturelle existe dans le monde, et l'on n'en peut douter sans nier la Providence, il faut bien qu'une autorité divine, une autorité infaillible, en décide. Pour le chrétien, cette autorité, c'est l'Église; il n'y en a point d'autre. Sur le terrain dogmatique, il faut donc se soumettre à l'Église, quand elle a décidé un point de doctrine; reste à savoir quel sera le rôle naturel de la raison dans les choses de la foi; il est vaste et très-vaste, quoi qu'en pensent les incrédules. Le rôle de la raison, dans les choses de la foi, est de donner *la raison de la foi*. Le *pourquoi*, nous ne le saurons que là-haut; mais le *comment*, nous pouvons le savoir ici-bas, et c'est la dignité de notre esprit de porter sa lumière jusqu'à ces hauteurs. Il ne s'agit pas de comprendre, il s'agit de concevoir. Il s'agit de montrer que ce que nous croyons n'est pas absurde. Ce qui est inconciliable avec les principes de la raison est inadmissible; car la raison nous est donnée pour distinguer la vérité de l'erreur. Quand on a compris la raison de sa foi, on peut porter la tête haute et défier sans crainte les attaques de l'ignorance incrédule.

Or cette lumière, cette philosophie de la foi, elle a été créée au moyen âge par saint Anselme, l'Augustin du onzième siècle. Le raisonnement est son levier, mais le dogme est son point d'appui. Il est le fondateur de la grande théologie du moyen âge qui trouvera dans l'épopée dantesque sa souveraine expression poétique. Il tombe déjà dans les subtilités dialectiques de l'école, mais il mêle la méthode de déduction à la méthode d'induction, Platon avec Aristote : c'est l'effet remontant à la cause et la cause descendant à l'effet. Il s'est rattaché aussi à la théorie platonicienne dans la grande querelle des *réalistes* et des *nominaux* qui commence au onzième siècle. Descartes est devancé de six siècles dans la démonstration métaphysique de l'existence de Dieu par l'idée de l'infini. Saint Anselme est donc tout à la fois le fondateur de la théologie scolastique au moyen âge et le précurseur de la philosophie moderne.

Il sortait de cette célèbre abbaye du Bec en Normandie, où il avait eu pour maître Lanfranc, grand théologien, grand homme d'État, le plus illustre représentant de l'Église avant le pontificat de Grégoire VII.

Admirez la puissance du christianisme à cette époque! Ces barbares qui semblaient être sortis de la Scandinavie comme un fléau de Dieu pour ravager la terre, sont à peine fixés dans la France qu'ils se convertissent, oublient à jamais la religion et la langue de leurs ancêtres, et deviennent les plus ardents défenseurs du catholicisme. Nous verrons plus tard la poésie des trouvères prendre son essor dans leurs châteaux et leur cour chevaleresque.

Il faut remarquer aussi la puissance du monachisme arrivé à son apogée dans ce siècle. Les hommes les plus remarquables du moyen âge, Lanfranc, Anselme, Grégoire VII, Bernard, François d'Assise, Dominique, Bonaventure, Albert le Grand, Thomas d'Acquin, Duns Scot, Roger Bacon, Abélard lui-même, sont tous sortis des monastères. Les ordres religieux représentent les communes au moyen âge. La papauté s'est servie du monachisme comme d'une arme contre les empiétements de l'épiscopat, comme la royauté s'est servie des communes contre les empiétements de la féodalité. Les moines sont donc les champions de la papauté et se consacrent à l'étude des sciences sacrées et à la défense de la foi. Si le clergé s'occupe parfois de poésie, ce n'est guère parmi les moines qu'il faut chercher des poëtes. Ces voluptés d'esprit ne sont pas en harmonie avec leur vie austère.

Il est arrivé pourtant à saint Anselme de faire trêve un jour à ses graves occupations pour composer une satire contre les femmes, aussi coquettes alors qu'elles le sont aujourd'hui et qu'elles l'ont été dans tous les temps, parce que leur nature est de plaire. Entre autres choses, le saint docteur reproche aux dames de son temps de jeûner et de se faire saigner pour se donner une intéressante pâleur; mais leur chef-d'œuvre, pour paraître belles, était de blondir leurs cheveux noirs. Les dames étaient fort choyées en ce temps-là, mais elles comptaient donc bien peu sur les grâces de leur nature. De nos jours on aurait peine à trouver de pareils raffinements. Dites encore qu'on vivait alors dans des siècles barbares! Ne sent-on pas venir la galanterie chevaleresque dans cette recherche des moyens de plaire dont abusaient les femmes?

J'ai dit que les moines ne s'occupaient guère de poésie. Cependant, au monastère de Clugny, Odon, le réformateur, avait écrit, à la manière de saint Ambroise, des hymnes pour son église, et Odilon de Clugny, suivant son exemple, avait consacré définitivement l'emploi de la rime, élément musical né dans l'église, pour relever l'harmonie des chants sacrés et que la poésie provençale introduira bientôt dans la langue vulgaire. Parmi les évêques qui cultivèrent la poésie latine à cette époque, Hildebert est le plus remarquable. Il faut dire un mot de ses tendances et de son poëme sur l'*Eucharistie*.

Le mouvement de renaissance intellectuelle qui caractérise le onzième siècle devait nécessairement ramener l'hérésie dans un temps où la raison ne distinguait pas encore la philosophie de la théologie dogmatique.

Un esprit subtil et hardi que le protestantisme compte parmi ses ancêtres, Bérenger, ébranla de nouveau le dogme de l'Eucharistie[1] en dénaturant le sublime mystère de la cène où le Christ avait présenté à ses disciples sa chair et son sang pour leur servir de nourriture et de breuvage, et leur communiquer ainsi sa vie. Nous n'avons pas à discuter ici cette question; mais qu'il nous soit permis de dire que ce problème, si effrayant pour celui qui prend les paroles de l'Évangile dans un sens *matériel*, devient parfaitement rationnel pour celui qui comprend l'essence de la matière et qui ne voit dans la substance des corps qu'un système de forces inétendues, immatérielles, principe de l'agrégation des atomes moléculaires. Avec le *dynamisme*, l'explication rationnelle de l'Eucharistie est trouvée. Et c'est pour n'avoir pas pénétré ce grand principe que certains réformateurs ont nié le mystère de la présence réelle. Les défenseurs du dogme ont contribué à provoquer cette hérésie en voyant dans l'hostie consacrée le corps de Jésus-Christ tel qu'il est apparu sur la terre, sans distinguer suffisamment la substance des accidents. Le pain, après la consécration, est toujours le pain aux yeux du corps, mais aux yeux de l'esprit la substance est changée par un miracle de la toute-puissance. On comprend que l'incrédulité nie le mystère et n'y voie pas même un symbole, mais la philosophie chrétienne s'en tient aux paroles du Christ, et si le dogme lui paraît incompréhensible, elle en conçoit du moins la *possibilité métaphysique*, et cela doit suffire à la raison qui ne juge la foi qu'à *posteriori* et ne répudie à *priori* que l'absurde. Bérenger trouva dans Lanfranc un adversaire inflexible comme Abélard dans saint Bernard. C'est par le génie de ces grands moines que l'autorité a su dompter l'hérésie et prévenir dans ces siècles de foi l'explosion du protestantisme. De pareilles discussions sont étrangères à la poésie sans doute, parce qu'elles n'ont pas de prise sur l'imagination ni sur la sensibilité; mais il y a un côté poétique et souverainement poétique dans ce mystère de l'Eucharistie, non moins merveilleux que l'*Incarnation* et plus consolant encore, puisqu'il la perpétue. Quand saint Paul, dans un divin transport, s'est écrié : Je ne vis plus, c'est le Christ qui vit en moi : *Vivo jam non ego, sed Christus vivit in me*, il a créé la poésie eucharistique, céleste banquet des âmes virginales.

---

[1] Il semble démontré aujourd'hui que Bérenger ne niait pas *la présence réelle*, mais seulement la *transubstantiation*. Il aurait donc été le précurseur, non de Calvin, mais de Luther, en préludant, dès le onzième siècle, à l'absurde système de l'*impanation*.

Hildebert, disciple de Bérenger, a versifié ce sujet; mais la science avait desséché son âme, et ce grand seigneur ecclésiastique, cet évêque féodal, n'a pas trouvé un seul accent digne de l'ineffable et gracieux mystère qu'il a chanté. Presque partout il disserte au lieu de livrer son âme à la contemplation. Néanmoins il reste orthodoxe, malgré sa liberté philosophique en matière de foi.

L'archevêque de Tours parle une langue quelquefois digne des meilleurs modèles, et il pousse si loin son culte pour la beauté antique, qu'il cesse par endroits non-seulement d'être évêque, mais d'être chrétien. Il avait l'imagination idolâtrique, et son intelligence même avait peine à se renfermer dans le dogme et courait à Cicéron en sortant de l'Évangile. Il proclame la puissance de la raison et la supériorité de la science. Sa *philosophie morale* est par la pensée, non par le style, une œuvre plus cicéronienne que chrétienne.

Cette tendance à s'émanciper du dogme en tout ce qui n'est pas *article de foi* est un noble effort de l'intelligence humaine dans ces temps d'ignorance où le clergé seul avait la clef du savoir; mais, sur le terrain de la poésie, on s'étonne de voir un pieux évêque préoccupé des formes de l'art antique jusqu'à en regretter l'esprit.

Hildebert a fait le voyage de Rome, et, après l'éloge de la cité des papes, plus grande dans ses ruines que dans sa splendeur passée, parce qu'à l'empire des corps et des esprits a succédé l'empire des âmes, ce païen orthodoxe reproche à ses nouveaux maîtres de *manquer de foi* et gémit de voir les temples des dieux *couchés dans la fange*. Dans les statues de ces divinités de marbre, c'est moins la divinité que le ciseau de l'artiste qu'il admire. Le génie de la forme exalte le poëte : il faut lui pardonner son innocente idolâtrie. C'est un dernier romain perdu dans les steppes arides du moyen âge, et il a eu dans sa nature comme un pressentiment de l'alliance de l'art antique avec l'inspiration moderne.

S'il a manqué de respect à la papauté triomphante, c'est un reste du vieux levain d'indépendance de l'épiscopat de la Gaule. Il a néanmoins rendu justice à la grandeur de la Ville éternelle, régénérée par le christianisme. Désormais l'épiscopat français sera plus soumis que tout autre à l'autorité des papes; car, à son origine, la dynastie des Capets, plus sage que l'Empire, avait compris que, pour combattre la puissance féodale, il ne fallait pas lutter contre les droits de l'Église.

Parmi les essais poétiques du onzième siècle, il faut signaler ici une satire curieuse sur l'état de la France à cette époque. Elle porte le nom d'un évêque dévoué à la dynastie capétienne et est adressée à Robert, dont la cour semblait faite pour servir de berceau à la satire française; car, déjà à la fin du siècle précédent, une invective avait été lancée contre le chef d'une des factions de la cour livrée à l'intrigue et partagée entre deux femmes, Berthe et Constance : l'une, proche parente du roi, répudiée à la suite de l'excommunication du pape, qui avait frappé de nullité ce mariage illégitime; l'autre, assez méchante femme pour mettre deux fois ses fils en révolte contre leur père.

Ce pauvre roi n'était pas maître dans sa maison; il lui était difficile de l'être dans son royaume.

Adalbéron lui parle avec autorité, et par conséquent avec liberté. Il s'élève d'abord contre les moines qui oublient leur discipline et transforment leur costume monacal en habit militaire, l'arc sur l'épaule, l'épée au côté, le soulier à la pointe recourbée et armé de l'éperon : c'est la dernière lutte de l'épiscopat contre le monachisme.

Mais voici qui est plus sérieux, car il s'agit des principes les plus fondamentaux de l'ordre social. D'après la loi divine, les hommes sont tous d'égale condition. Quelque différence qu'établisse entre eux la nature ou la société, un fils d'ouvrier vaut un fils de roi. Voilà l'égalité divine proclamée par Adalbéron ; voilà le langage de l'Église. La semence est jetée, elle produira ses fruits ; mais Adalbéron, selon les idées de son temps, consacre l'inégalité civile en établissant une subordination hiérarchique qui place le prêtre en haut, le noble au milieu et le serf en bas. Voilà l'échelle. Dieu commande à tous les hommes d'obéir aux prêtres, et quand on dit tous, on n'excepte aucun prince.

Omne genus hominum præcepto subdidit illis,
Princeps excipitur nullus, cum dicitur omne.

Vous reconnaissez là les idées théocratiques qui avaient germé dans quelques têtes folles que la puissance du sacerdoce avait exaltées outre mesure, penseurs à courte vue qui compromettaient l'Église en faisant du pouvoir temporel une émanation directe du pouvoir spirituel, opinion rejetée par les papes eux-mêmes. Quoi qu'il en soit, quand la noblesse ne reconnaissait aucune puissance, le clergé faisait bien de lui commander de respecter la sienne et de ne pas se désintéresser du pouvoir. Si la société féodale a commis des violences et des crimes, ce n'est pas à l'Église, c'est à la barbarie qu'il les faut attribuer. Les prêtres les plus fanatiques ont encore servi la cause de la civilisation. Oui, le fanatisme, quels que soient ses dangers, est plus civilisateur que la barbarie, car celle-ci ne fait que des bêtes féroces, et celui-là a enfanté des héros poussés par un divin mobile et faisant sans le savoir le mal pour le bien, au lieu de faire le mal pour le mal. C'est un progrès.

Le jour viendra où la royauté sera assez forte pour personnifier la volonté de tous et substituer le gouvernement populaire à la tyrannie autocratique. Au onzième siècle, c'est Adalbéron qui parle : Les nobles ne sont soumis à personne; le sceptre des rois ne frappe que les crimes; le pouvoir féodal a pour mission de défendre l'Église et de protéger la plèbe, c'est-à-dire les serfs dépouillés de tout droit politique et civil.

Le roi Robert plaint le triste sort de ces parias de la société, de cette classe déshéritée de la fortune qui ne peut rien posséder sans travail :

Hoc genus afflictum nil possedit absque labore.

Ils sont condamnés aux larmes et aux gémissements sans bornes. Ah! cessez de les plaindre, ils vont bientôt s'affranchir, grâce à l'Église et à la royauté, mais aussi grâce au travail, ce grand libérateur de la race humaine, qui fait monter l'homme de la misère à la gloire et l'arrache à la servitude pour le rendre à la liberté. Adalbéron vient de nous le dire : Le serf s'élève à la propriété par le travail. Les travailleurs n'auront plus qu'à mettre leurs ressources en commun pour se soustraire à la tyrannie féodale et devenir à la fin maîtres du pouvoir.

L'affranchissement des communes approche.

Le serf de la campagne attaché à la glèbe y arrivera plus tard. C'est l'habitant des villes, le bourgeois, l'homme de métier, le marchand, qui donnera l'éveil. Adalbéron ne s'en doute pas. Selon lui, la distinction des trois classes est nécessaire à la paix sociale. Il déplore de toute son âme le changement qui s'opère dans les mœurs et qui va se traduire dans les faits.

Mutantur mores hominum, mutatur et ordo.

A la fin du onzième siècle, la poésie latine est détrônée par la poésie romane, qui s'empare définitivement de l'imagination des peuples en exprimant dans la langue vulgaire les mœurs de la société nouvelle.

L'âge chevaleresque a succédé à l'âge religieux. Les poëtes latins resteront désormais confinés dans le sanctuaire et ne seront plus entendus du peuple. La civilisation moderne commence. Saluons-la de nos acclamations!

CHAPITRE V.

LA FÉODALITÉ CHEVALERESQUE.

Les Croisades.

Nous avons vu naître la féodalité, quand le pouvoir, tombé des mains vigoureuses de Charlemagne aux mains débiles de ses successeurs, ne savait plus opposer qu'une résistance vaine aux envahissements de la barbarie. Entrons au cœur de la société nouvelle pour y voir éclore la poésie.

Représentez-vous sur le sommet des montagnes ou des rochers ce nid d'aigle humain, ce géant de pierre flanqué de ses tours massives, de ses donjons, de ses tourelles, aux murailles percées de créneaux et de meurtrières, aux grilles fermées de barreaux de fer; cette forteresse entourée de fossés avec ses arcs-boutants et ses contre-forts, et son pont-levis qui commande et défend l'entrée.

Vous vous demandez quelle est donc cette citadelle avec ses ouvrages avancés, ses chausse-trapes et ses traquenards, et ses portes de fer où sont clouées des têtes de loup et de sanglier. Est-ce un brigand qui habite ces hauteurs? C'est le baron féodal. Il a bâti ce château formidable pour se défendre contre les brigands du Nord qui infestaient la contrée, et il a contracté dans son farouche isolement les habitudes carnassières des oiseaux de proie. Dans ce manoir on ne songe qu'à la guerre. De nombreux ouvriers dans les salles basses travaillent à préparer les armes pour la lutte prochaine, et les dames elles-mêmes ont leur part dans ces occupations guerrières. Elles fixent de leurs mains délicates la plume et la corde qui doivent lancer les traits rapides, et peignent la crinière des lions qui surmontent les casques de fer.

Partout les provisions sont entassées pour nourrir toute cette population de serviteurs et de soldats, pour recevoir les pèlerins et les voyageurs, et pour soutenir au besoin de longs siéges. Le seigneur est souvent absent, car le repos lui pèse. Quand il n'est pas en guerre il est en chasse : toujours il lui faut courir quelque gibier. Voyez-le, son arc sur l'épaule, son cor d'ivoire à la ceinture, son faucon sur le poing : il va partir en chasse. Ses valets et ses pages détachent la meute en laisse. Entendez aboyer tout ce troupeau de chiens courants et de lévriers. La chasse est réservée pour les plaisirs du maître, et malheur à celui qui oserait toucher à l'animal qu'il voit passer sur ses terres ensemencées. Partout où court la bête, il faut la laisser courir, et le pauvre paysan serf ou colon attaché à la glèbe doit laisser ravager son champ et sa moisson sans mot dire, car il n'a rien à dire. Le paysan soumis au servage est comme tel taillable et corvéable à merci. Ce seigneur, élevé dans l'orgueil de sa personnalité, dans l'amour de son indépendance et dans le mépris des hommes, ce n'est pas un être sociable, mais c'est un homme de la taille des héros d'Homère, ne connaissant d'autre loi que celle de sa volonté ou de ses caprices. Cependant si son caractère ne se composait que d'orgueil, d'indépendance et de mépris, le cœur humain ne pourrait pas s'intéresser à ces êtres sans entrailles. Voyons donc si cette âme de bronze pourra s'amollir au contact d'une autre âme. Voyons si la tendresse pourra couler dans ses veines. Le plus impérieux instinct du baron féodal, c'est la guerre, premier intérêt de sa vie, car il doit avant tout veiller à sa défense. Il a tellement contracté l'habitude de se battre qu'il ne peut plus s'en passer, et quand il n'est pas attaqué il attaque. La chasse au gibier n'est qu'une diversion à la chasse aux hommes; mais enfin l'homme n'est pas fait pour passer sa vie entière dans les batailles. Le barbare lui-même, dans sa vie errante et vagabonde, cherche le repos et se couche sur son butin, heureux s'il n'est pas réveillé en sursaut par quelque bandit qui attente à sa conquête.

Quand le danger des invasions fut passé, le baron féodal, courageux comme un lion, sûr de sa proie et dévoré du besoin d'agir, sortait souvent de son repaire pour se livrer au brigandage et détrousser les passants; mais il devait finir par avoir honte de lui-même. L'Église s'était emparée de son âme altière et faisait courber, au nom de Dieu, son front devant la croix. Cette mère bénie de la civilisation, en établissant la *trève de Dieu*, forçait les seigneurs, la moitié de la semaine, à déposer les armes. Que faisait donc ce hardi batailleur pendant ces haltes du combat? Il jouissait de la vie dans son château et se livrait souvent à d'autres écarts dans cette vie inactive; mais là encore la religion, qui veille au soin de la morale, inspirait au baron le respect de lui-même et des autres. L'instinct sacré de la propriété, qui attache l'homme à son domaine, développa en lui le sentiment de la famille, et, pour transmettre, avec ses biens, un nom honorable et sans tache à sa postérité, il consacra ses loisirs à l'éducation de ses enfants, et mit son orgueil à conserver intact l'honneur du foyer domestique. Ainsi succède à l'amour de soi-même et à la haine des autres, l'amour des siens, le sacrifice, le dévouement aux intérêts de la famille. Le baron féroce se sentit un cœur pour sa femme et pour ses enfants, auxquels il apprit à aimer son époux et leur père. La femme, toujours renfermée dans son château, concentra ses affections sur sa famille, et, en veillant à la sûreté des siens pendant l'absence du maître, elle fortifia son courage et entoura son front de la triple auréole de la femme, de l'épouse et de la mère.

Voilà la première société féodale, voilà la famille moderne grandissant sous l'aile maternelle de l'Église, sans autre souci que l'honneur, sans autre crainte que celle de Dieu. Mais à mesure que grandit le sentiment de la sécurité et que se rétrécit la sphère de l'activité humaine, l'homme éprouve le besoin de sortir de son isolement en étendant le cercle de la famille. Les relations de voisinage, les rapports du seigneur avec le vassal se multiplient. La domesticité s'élève, les offices et les charges augmentent et s'ennoblissent par l'inféodation. Les fils de vassaux reçoivent leur éducation féodale dans le château du seigneur et deviennent pages, écuyers, capitaines : la chevalerie est créée. C'est la plus grande institution de l'Europe depuis l'établissement du christianisme. En elle se résument toute la civilisation et toute la poésie du moyen âge. Nous la verrons bientôt se déployer dans les croisades.

La chevalerie naquit du contact des mœurs germaniques combinées avec l'élément chrétien. La féodalité, fondée sur le dévouement volontaire de l'homme à l'homme, exigeant en retour aide et protection contre la violence, renfermait le germe de cette religion de l'honneur. Le respect des Germains pour la femme, joint au culte de l'amour chez les Arabes, devait achever de donner sa physionomie romanesque et idéale à la chevalerie; mais en réalité c'est l'Église qui créa cette institution pour se protéger contre la tyrannie féodale. La chevalerie fut le contre-poids de la féodalité et la condition du progrès dans les temps barbares. Déjà à l'époque de Tacite, les Germains avaient coutume de revêtir publiquement de ses armes le jeune homme parvenu à l'âge viril. Bien plus, on faisait vœu de ne pas se couper la barbe ni les cheveux avant de s'être signalé par une action d'éclat. L'Église, par une inspiration providentielle, comprit que ces mœurs recélaient le germe de l'avenir du monde chrétien, et voulant les consacrer à la défense de ses droits, elle en fit une institution solennelle, une espèce de sacrement, un vrai sacerdoce laïque. La cérémonie religieuse de la prise d'armes avec ses purifications sacrées, ses vœux et son serment devant Dieu et devant les hommes, ressemblait à une prise d'habit dans la vie monastique. Plus tard, quand la chevalerie, courant follement les aventures, uniquement dévouée aux lois de la galanterie, devint hostile au clergé, l'Église consacra les ordres militaires religieux qui, revêtant le double caractère de prêtres et de soldats, servirent de rempart au christianisme contre les infidèles.

Le chevalier est l'idéal du guerrier moderne. Il suffit d'indiquer ses vertus pour montrer combien il est supérieur au guerrier antique, et quel parti la poésie pouvait tirer d'un tel idéal dans tous les genres et surtout dans l'épopée. *Honneur, fidélité, amour,* voilà la trinité chevaleresque. L'honneur ou la gloire fondée sur la vertu; la fidélité à la parole jurée; l'amour pour son Dieu, son seigneur et sa dame, tels sont les sentiments qui constituent l'idéal du chevalier. C'est la force au service de la faiblesse. Le chevalier s'engage à défendre la religion. Il se dévoue à son prince, le suit au combat, le recueille s'il est blessé, se fait tuer s'il le faut pour lui sauver la vie. Il venge l'outrage fait à la femme, et s'expose pour elle à toutes les fatigues de la guerre. Il protége l'innocence et secourt l'opprimé. C'est, en un mot, la charité chrétienne donnant la main à l'héroïsme guerrier et mêlant la vengeance à la pitié par horreur du crime, tant les œuvres de l'homme sont imparfaites. La *courtoisie* envers les dames s'étendait au vaincu qu'on n'insultait pas dans sa défaite. Loyal et généreux autant que brave, le chevalier ne mentait jamais à sa conscience. Son désintéressement n'avait d'égal que sa fidélité. Malheur à celui qui manquait à sa parole ou aux lois de l'honneur : il était honteusement dégradé comme coupable de félonie. Les liens de la fraternité unissaient entre eux les chevaliers. Bien différent des guerriers antiques, qui ne connaissaient que le droit de la force et dont l'égoïsme brutal s'associait à la lâcheté, jamais le héros moderne ne cherche son salut dans la fuite, car il méprise la vie devant l'éternité qui l'attend après le trépas. Au point de vue moral, les caractères chevaleresques sont donc supérieurs aux caractères homériques. La fougue de l'instinct et l'indépendance du caractère égalent ces nobles combattants aux héros de la Grèce primitive. Voilà la féodalité à son plus haut degré de perfection. Mais la chevalerie est surtout une institution religieuse et guerrière. C'est à la guerre qu'il faut voir le chevalier pour juger son courage et l'héroïsme de ses vertus divines et humaines; nous l'y suivrons plus tard.

Quand le chevalier revient du combat chargé de ses trophées de gloire, il rentre au château à la saison des frimas, et le soir, autour de l'âtre qui pétille, il se délasse de ses travaux en racontant ses aventures devant la cour assemblée : voilà la source de la poésie chevaleresque. La châtelaine, qui formait le centre de ce monde brillant, fut chantée à son tour par les chevaliers, et les aventures amoureuses vinrent se joindre aux aventures guerrières. Les plaisirs de l'esprit faisaient le charme des longues soirées d'hiver. Les étrangers, les pèlerins, les voyageurs étaient reçus avec une hospitalité généreuse, et l'on écoutait d'une oreille avide le récit des événements dont ils avaient été les acteurs ou les témoins. Quel délassement pour cette vie monotone des châteaux que de voir et d'entendre des personnages célèbres par leurs vertus, leurs talents, leurs exploits!

On retenait les étrangers le plus longtemps possible, et quand ils s'éloignaient, on les chargeait de présents pour les engager à revenir encore : c'était un besoin et un orgueil tout à la fois de recevoir de nombreux visiteurs. L'homme n'est pas fait pour vivre seul, et quand il voit des figures amies, il se réjouit dans son cœur et répand autour de lui sa tendresse. La société était surtout un besoin pour la femme, qui ne vit que par le cœur et l'imagination, la femme pour qui la vie est un tombeau, quand elle a cessé de plaire, la femme curieuse et vaine, insatiable d'amusements et de plaisirs, et d'autant plus avide de goûter les charmes de la vie sociale que toute son existence se passe au coin du feu. Mais le seigneur lui-même était devenu tellement sociable que, quand le château était désert, il ne pouvait plus y vivre et reprenait ses habitudes vagabondes et batailleuses. Mécontent d'être seul avec sa famille, sa femme était victime de sa mauvaise humeur; il n'était plus aimable qu'avec les étrangers. Rechercher la société était donc un impérieux besoin.

La châtelaine, pour conserver l'amour de son mari, devait briller par ses charmes dans les fêtes du château. C'était en même temps un orgueil. Le château qui offrait le plus d'attraits était naturellement celui qui attirait le plus de visiteurs. On rivalisait de zèle, d'empressement, de splendeur, pour augmenter le prestige de sa fortune et de son nom. Aujourd'hui, dans nos mœurs bourgeoises, la musique serait le couronnement de ces fêtes; alors c'était la musique aussi, mais surtout la poésie, la poésie vivante, la poésie de la guerre et de l'amour. Les chevaliers ne se reposaient des combats que pour les entendre raconter ou chanter, et cherchaient dans les yeux de la beauté la récompense de leur bravoure : l'amour succédait à la haine, les triomphes du cœur aux triomphes du courage. La chevalerie trouva ses poëtes au sein même de la société féodale. Les premiers amuseurs des châteaux n'étaient pas pris dans la noblesse et ressemblaient à nos chanteurs ambulants : c'étaient les jongleurs et les ménestrels. Mais bientôt les seigneurs, pour plaire aux dames, chantèrent eux-mêmes, nouveaux Antars, leurs exploits et leurs prouesses, et ils devinrent inventeurs, *troubadours* ou *trouvères*. Les clercs, plus instruits que les autres, cultivèrent à leur tour la poésie chevaleresque, quand l'Église, s'emparant de la direction politique de l'Europe, eut animé de son esprit les défenseurs de la croix.

Au onzième siècle, les seigneurs n'ayant plus à lutter contre les invasions du Nord, consumaient leurs forces dans des guerres privées contre des vassaux insoumis ou d'autres seigneurs moins puissants, dont ils convoitaient les domaines, pour étendre leur autorité et assurer leur indépendance contre les accroissements du pouvoir royal.

Il restait encore un ennemi commun à combattre, mais un ennemi formidable, un ennemi qui ne menaçait pas les barons dans leurs châteaux, mais qui menaçait l'Europe tout entière dans son territoire et dans ses croyances; un ennemi qui avait reçu, comme l'Église, une mission de prosélytisme, mais qui, à l'instrument de la parole, avait substitué le glaive et prétendait porter sa foi à la pointe de l'épée jusqu'aux extrémités de la terre; un ennemi que Charles Martel avait vaincu dans les plaines de Poitiers, que Charlemagne avait poursuivi en Espagne sans pouvoir le chasser du sol ibérique, et qui, maître enfin de la Péninsule, campait aux portes de la France, attendant l'heure de se jeter sur cette proie nouvelle dont il rêvait la conquête; un ennemi, enfin, qui s'était emparé de la Sicile et menaçait déjà d'envahir Constantinople; cet ennemi, vous l'avez nommé, c'est l'islamisme. L'Europe féodale, morcelée en autant de petites puissances rivales qu'il y avait de suzerains, où chaque seigneur était roi dans son domaine, n'ayant d'autorité que sur ses vassaux, qui ne le suivaient à la guerre que pour une époque déterminée, après laquelle ils étaient libres, comme nous l'avons vu, de rentrer dans leurs châteaux, l'Europe féodale devait finir par tomber au pouvoir des sectateurs de l'islam, appuyés de formidables armées marchant au nom du ciel à la conquête du monde, et cherchant dans la mort la félicité suprême : le paradis de Mahomet.

Mais une puissance veillait au salut de l'Europe et au triomphe du christianisme. La Providence avait élevé la tiare au-dessus des trônes, depuis que Grégoire VII, agitant la foudre au sommet du Vatican avec plus d'empire que Jupiter au sommet de l'Olympe, avait courbé sous la puissance de la parole divine la tête altière des empereurs et des rois. Sur un mot d'ordre parti de Rome, l'Europe allait se lever en masse pour défendre la cause de l'Église et se ranger sous ses sacrés étendards. Jésusalem, la Cité sainte où avait retenti la voix des prophètes et où s'était accompli le mystère de la rédemption des hommes, Jérusalem, la ville chrétienne par excellence, était au pouvoir des musulmans, et les ennemis du Christ faisaient la garde autour du tombeau du Christ, écartant, d'une main impie, les pieux pèlerins qui allaient adorer les traces du Sauveur du monde. Les populations chrétiennes de la Palestine, martyres de leur foi, subissaient tous les jours les plus cruelles tortures et tendaient leurs mains suppliantes vers l'Occident. La captivité de Babylone avait recommencé pour les adorateurs du Christ, et c'était à prix d'or que les nombreux pèlerins de la terre-sainte échappaient à l'esclavage. Pierre l'Ermite, témoin de la barbarie sacrilége des Sarrasins en Palestine, parcourait la chrétienté, excitant la pitié dans tous les cœurs. Nouveau Jérémie, il remplissait l'Europe de lamentations lugubres. Partout s'élevait un cri de vengeance contre les profanateurs de la Cité sainte. Urbain II se lève enfin, et les peuples debout répondent à son appel. Un concile s'assemble à Clermont, et là le souverain pontife, exhortant les comtes et les barons de la chrétienté à marcher à la délivrance de Jérusalem, d'une voix unanime on s'écrie : *Dieu le veut, Dieu le veut. Diex el volt, Diex el volt.* La guerre sainte est déclarée. La croix du Christ est attachée à toutes les boutonnières et devient le symbole du ralliement de tous les peuples de l'Europe.

Voilà l'unité du moyen âge et voilà sa puissance. Ce que n'a pu faire Charlemagne, le vieillard du Vatican l'accomplit, et l'Europe est sauvée.

Tout contribuait à enflammer l'enthousiasme de la foi : les barons trouvaient dans ces expéditions lointaines un champ digne de leur valeur et de leur aventureuse audace ; la cause de Dieu avait éteint toutes les rivalités jalouses. L'Église, pour étouffer l'égoïsme propriétaire, avait pris tous les biens sous sa protection. Le clergé corrompu et la féodalité pervertie par un luxe effréné voyaient dans ce grand mouvement religieux un moyen de régénération : c'était la seconde rédemption de l'Occident.

Le monde social allait se transformer par le déplacement féodal qui favorisait la création des communes et le développement de la royauté. L'union des cœurs dans la foi unanime cimentait la fraternisation des peuples. L'échange des idées assurait le triomphe de la langue vulgaire; le règne du paganisme était définitivement détruit dans l'imagination européenne. L'Église seule conservait la langue romaine dans sa liturgie et dans ses dogmes; mais la littérature devenait l'expression d'un nouveau monde, le monde féodal et chevaleresque. Le clergé cessait d'être l'organe exclusif de la pensée. Les voyages, qui étendent la sphère des idées, et la fermentation des esprits sans cesse en contact, sans cesse en éveil, développèrent l'intelligence, enrichirent l'imagination, ennoblirent le cœur des chevaliers. La source des grandes inspirations jaillissait à flots abondants sur cette terre de prodiges, berceau des religions et des songes divins, où Dieu semble parler à l'homme à travers le cristal limpide du firmament, où les souffles de l'air semblent les chuchotements des esprits invisibles, où la poussière même est pétrie de lumière et de poésie. Par l'influence des Arabes, les croisés se familiarisèrent avec le monde merveilleux des magiciens et des fées. L'enthousiasme religieux qui s'était allumé dans les âmes faisait croire à une intervention céleste. Dieu et ses anges combattaient avec les défenseurs de la croix, les démons avec leurs ennemis. Des spectacles étranges apparaissaient dans le ciel. L'imagination exaltée voyait dans les figures mobiles des nuages, où se jouent la lumière et les ombres, la lutte des puissances surnaturelles, le combat de Satan contre Dieu et le triomphe du Christ célébré par le chœur des anges. L'âme des croisés brûlait comme un encensoir, et leur marche triomphale retentissait d'un perpétuel hosanna. Les morts ressuscitaient de leurs tombeaux pour assister à ces divins combats, et Charlemagne, brisant la pierre du sépulcre, s'était levé dans sa gloire pour exciter le zèle des combattants.

Sans doute, l'enthousiasme ne pouvait pas durer toujours; mais si la philosophie et la politique ont pu regarder comme un malheur que Godefroid, en plantant sa bannière sur les remparts de Jérusalem, n'eût pas mis fin aux croisades, la religion et la poésie eurent à se féliciter de cette longue suite d'événements où se manifestèrent avec tant de puissance la foi, le courage et l'imagination de nos ancêtres. L'Église y voyait un heureux dérivatif à la lutte fatale du sacerdoce et de l'Empire, qui désolait la chrétienté et menaçait l'Occident d'un schisme religieux. L'amour des conquêtes et la pompe d'une vaine gloire plus d'une fois ont remplacé l'amour de Dieu, comme l'amour des dames a remplacé l'amour de Marie dans le cœur des chevaliers. Mais la pensée des poëtes s'est élevée à la hauteur de l'idéal chrétien en célébrant les exploits chevaleresques et les perfections de la beauté morale.

Quand donc on se place au point de vue de la civilisation et de l'art, on doit proclamer bien haut les glorieux résultats des croisades. C'est la plus légitime des guerres; car elle n'avait pas seulement pour but la conservation d'un coin de terre, mais le salut de l'Europe et de la chrétienté. Tout l'héroïsme et toute la poésie du moyen âge sont sortis de ces événements merveilleux; et n'eussent-ils produits que la *Jérusalem délivrée*, c'en serait assez pour bénir le génie de nos aïeux.

Nous pourrions placer ici l'appréciation des différents poëmes inspirés par la chevalerie et les croisades; mais, à partir de cette époque, la civilisation cesse de suivre un mouvement uniforme et se diversifie selon le caractère des nationalités. Aux intérêts généraux de l'Europe et de la chrétienté se mêlent les intérêts particuliers des peuples, qui ont chacun leur physionomie, leurs mœurs, leur histoire, leurs tendances distinctes.

Nous allons donc parcourir successivement l'histoire de la poésie chez les différents peuples de race romane, germanique et slave. Nous commencerons par les peuples qui se sont rattachés à l'art classique : l'Italie et la France, et nous les apprécierons avec quelques détails.

Dans un troisième volume, nous jetterons un coup d'œil sur les peuples qui ont cultivé l'art romantique ; l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne. Nous dirons un mot de la poésie en Hollande et en Belgique, et nous consacrerons un rapide aperçu aux peuples slaves : les Serbes, les Polonais, les Russes. Nous finirons enfin par un tableau général de la poésie au dix-neuvième siècle, et en présentant la synthèse de notre œuvre, nous envisagerons les destinées futures de la poésie.

L'Italie précédera la France, parce qu'elle fut la mère de la poésie moderne. Si la France, avant le Dante, a bégayé quelques essais dans le lyrisme et l'épopée, les troubadours et les trouvères, au douzième et au treizième siècle, appartiennent autant à l'Europe qu'à la France. La poésie française date de la renaissance, et la renaissance est fille de l'Italie.

LIVRE II.

LA POÉSIE ITALIENNE.

PREMIÈRE SECTION.

LE MOYEN AGE DU ONZIÈME AU TREIZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE Ier.

LUTTE DU SACERDOCE ET DE L'EMPIRE.

Grégoire VII.

La poésie, comme la langue italienne, ne date que du treizième siècle.

Cette éclosion tardive de la plus riche, de la plus brillante des poésies et de la plus mélodieuse des langues modernes tient à deux causes principales : le malheur des invasions et la lutte du sacerdoce et de l'Empire.

Nous avons développé la première de ces causes. Il nous faut maintenant dire un mot de la seconde.

La restauration de l'Empire en Allemagne, sous le règne d'Othon le Grand, est une date funèbre pour l'Italie. Othon reprenant la pensée de Charlemagne voulut faire de l'Italie un fief de l'empire germanique et commander à Rome en suzerain. La Providence avait suscité la papauté pour combattre le despotisme impérial au nom de l'indépendance de l'Église et de la liberté de l'Italie. Cette puissance, qu'on accuse aujourd'hui d'être née pour le malheur de l'Italie, a été la sauvegarde de sa nationalité et le palladium de ses droits. Sans elle l'*unité* de l'Italie était faite sous la maison de Hohenstauffen, mais l'unité dans la servitude étrangère. Que serait-elle devenue sous les serres de ce vautour? demandez-le à l'Autriche. Et que seraient devenues l'Église et la morale? demandez-le à l'empereur Henri IV.

La seconde moitié du onzième siècle fut témoin d'un étrange spectacle.

Depuis que Bérenger, marquis d'Ivrée, pour détrôner Hugues de Provence, avait appelé à son secours Othon le Grand, et depuis que le pape Jean XII avait placé sur la tête de l'Empereur la couronne d'Italie, la papauté était mise à l'encan par les souverains d'Allemagne et les factions qui dominaient dans Rome. Chaque parti avait son pape, et donnait à l'Église le scandale des antipapes, de pontifes indignes, qui déshonoraient le saint-siége, et dont l'un fut élu à douze ans. Jetons un voile sur ces horreurs, et gardons-nous d'en accuser l'Église : elle n'avait pas la liberté de ses élections [1]. L'épiscopat en Italie et surtout en Allemagne n'était pas moins avili que la papauté. Quand je dis *avili*, je parle le langage des honnêtes gens. Pour l'époque dont il s'agit, les dignités ecclésiastiques étaient *ennoblies*, car elles étaient aux mains des plus grands seigneurs; et le pauvre peuple s'inclinait devant ces nobles têtes, sans songer que leur âme ne valait pas la sienne. Le clergé inférieur aussi se laissait envahir par la contagion; et comment serait-il resté pur et dévoué à sa mission pastorale, quand il voyait ses supérieurs mener une vie princière, aller à la chasse et à la guerre, tyranniser leurs subordonnés, dépenser leur fortune au sein du luxe et des plaisirs, se marier ou se livrer à la débauche sans s'inquiéter des devoirs de l'apostolat? Les évêchés menaçaient de devenir héréditaires avec les bénéfices ecclésiastiques, et des enfants à peine tombés de la mamelle étaient destinés à porter la mitre. Ces créatures des Empereurs pouvaient être nées pour le trône, mais à coup sûr elles n'étaient pas nées pour le sacerdoce.

---

[1] L'élection des papes par le collége des cardinaux ne date que du pontificat de Nicolas II, en 1059, et ne fut confirmée que sous Alexandre III, au troisième concile de Latran, en 1179.

Telle était la situation de l'Église quand Grégoire VII monta sur le trône pontifical.

Dieu avait fait naître ce grand pape pour régénérer l'Église et la société, à l'aurore de la civilisation moderne. C'est la plus grande figure du moyen âge et un des plus grands hommes de l'histoire. Sorti d'une classe alors déshéritée de tout droit et de tout pouvoir, il entreprit d'élever la chaire de saint Pierre au-dessus de tous les trônes et, pour la gloire de la civilisation morale, il y réussit. Le fils du charpentier de la Galilée avait creusé le tombeau du paganisme; le fils du charpentier de la Toscane creusa le tombeau de la barbarie. Nourri au monastère de Cluny dans toutes les austérités de la vie claustrale, il avait appris à assujettir la chair à l'esprit. Né pour commander aux hommes par l'inflexible énergie de sa volonté et la divine puissance de la foi, il n'y avait qu'une place au monde pour lui : la première. Faire régner la justice et la morale, ce fut son unique ambition. Le haut clergé avait prostitué le sacerdoce. Par son inébranlable fermeté, Grégoire VII sut rendre à l'épouse du Christ la couronne immortelle de sa virginité! Il ferma la porte du sanctuaire aux hommes de l'Empereur et du roi pour l'ouvrir aux hommes de Dieu. Il chassa de la bergerie les brebis galeuses, et défendit au pasteur d'avoir d'autre famille que son troupeau. Irréprochable dans ses mœurs, exemplaire dans sa piété, indulgent pour les bons, impitoyable pour les méchants endurcis dans le crime, soutien des faibles et des opprimés, irréconciliable ennemi des tyrans, nul homme n'a porté les vertus privées et les vertus publiques plus haut que ce géant du sacerdoce. Un souverain qui se connaissait en hommes lui a rendu un magnifique hommage en disant : « Si je n'étais Napoléon, je voudrais être Grégoire VII. »

Gardons-nous de juger Grégoire avec les idées de notre époque. Quand l'unité religieuse est brisée, il faut bien que la société reconnaisse et proclame la liberté de conscience; mais, dans ce temps de foi, où tout le monde était uni dans les mêmes croyances, le souverain pontife devait veiller avant tout à la conservation de la foi, et il n'y pouvait atteindre qu'en faisant respecter la morale par ceux-là mêmes qui étaient chargés de l'enseigner aux hommes.

Ne parlons pas d'intolérance. Qui donc, s'il a l'âme d'un honnête homme, peut tolérer le vice revêtu de la robe du prêtre?

Quant à la liberté des opinions en matière de foi, il est évident que l'Église ne peut l'admettre, puisqu'elle est en fait de dogme dépositaire de la vérité chrétienne. La conduite de Grégoire VII à l'égard d'un célèbre hérésiarque de cette époque, Bérenger, prouve que ce grand pontife employait les armes de la persuasion avant d'user des foudres spirituelles de l'Église.

Après avoir travaillé sous huit pontifes, ses prédécesseurs, à la réforme de l'Église, Grégoire VII, avec le secours providentiel de saint Pierre Damien, pouvait espérer de voir enfin le succès couronner ses efforts; mais il rencontra en Allemagne un ennemi redoutable. Henri IV, un des plus méchants de tous les hommes, dépassa toute mesure et déposa toute pudeur en usurpant le droit d'investiture ecclésiastique. Il fit un honteux trafic des hautes fonctions sacerdotales, et les hommes de son choix étaient dignes de ses mœurs dépravées.

Si l'on demandait au rustre le plus ignare, pourvu qu'il n'eût pas perdu le sens moral, si un pape a bien fait d'arrêter ce débordement en réclamant au nom de la morale le droit d'investir les évêques de leurs dignités sacrées, il répondrait que ce pape a fait son devoir, et il le bénirait dans son cœur d'avoir mis fin, autant qu'il était en lui, à des scandales qui n'auraient plus permis à un honnête homme de s'appeler catholique. D'où vient donc que tant d'hommes donnent raison à Henri IV contre Grégoire VII? Ils obéissent à leurs préjugés ou à leurs passions; et ils ne s'aperçoivent pas, dans leur aveuglement, qu'ils amnistient le despotisme en souffletant la liberté. On a beaucoup reproché à Grégoire VII la scène de Canossa, où l'Empereur, couvert d'un cilice, pieds nus, tête nue, attendit trois jours, dans la cour du château, au cœur de l'hiver, qu'il plût au souverain pontife de lui donner audience. Ginguené va jusqu'à dire qu'on chercherait vainement dans les livres qui font autorité en matière religieuse rien qui justifie cette scène de dégradation.

Lisez donc les historiens protestants d'Allemagne, lisez *Leo*, et vous y verrez le langage de la libre pensée se plaçant au-dessus des préjugés et de l'orgueil national pour applaudir au triomphe de la vertu sur le vice, de la justice sur l'iniquité, de la vérité sur le mensonge, de l'esprit sur la fange. Vit-on jamais plus beau triomphe de l'intelligence sur la force brutale? Quoi! voilà le plus puissant roi du monde à cette époque qui, après avoir foulé aux pieds tout ce qu'il y a de plus sacré parmi les hommes, s'humilie à descendre sous terre devant ce fils de charpentier qui n'a pour lui d'autre force que sa conscience et son génie! Et, parce que le premier est un Empereur et que le second est un prêtre, on se laisserait apitoyer sur le sort de l'un et l'on accuserait l'autre de violence! Nous plaignons le malheur lorsqu'il est immérité ou supporté avec courage, mais le spectacle de la dégradation et de l'hypocrisie ne nous inspire que le mépris. Quand cet homme aura assez expié ses fautes et qu'il sera assez malheureux pour voir ses fils s'insurger contre lui, nous plaindrons le père; mais à Canossa, nous ne voyons qu'une chose : la victoire de Dieu sur les puissances de l'enfer, du bien sur le mal, de l'esprit sur la matière, l'apothéose de la raison et de la foi, et, pour couronner la scène, le génie de l'Italie planant sur le despotisme de l'Allemagne, et l'aigle du Vatican terrassant le vautour germanique. Voilà toute la poésie de ce temps si fécond en événements tragiques. Il n'a manqué qu'un poëte pour la peindre; mais les lettres pouvaient-elles fleurir au milieu de tant de sanglants désastres?

Henri IV, honteux de ses humiliations qu'il n'avait acceptées que pour désarmer ses ennemis, prend les armes contre le pape. L'excommunication l'atteint une seconde fois. Les princes allemands le déclarent déchu du trône et prient le pape de sanctionner sa déchéance. Grégoire VII, qui ne veut pas être l'homme d'un parti, mais l'homme de l'Église et du peuple, garde un moment la neutralité, et se voit enfin forcé de reconnaître l'élection de Rodolphe de Souabe. Voilà les violences de Grégoire. Faut-il dire celles de son impérial ennemi, nommant un antipape, portant la guerre en Italie, pénétrant dans Rome pour y exercer ses vengeances, et cherchant à s'emparer du château Saint-Ange, où s'était enfermé le souverain pontife, que le Normand Robert Guiscard arrache à ses fureurs ! C'est une lamentable histoire où l'Italie, toujours les pieds dans le sang, souvent victime, mais parfois victorieuse, apprit du moins à détester la domination étrangère. Grégoire VII mourut dans l'exil, sans avoir pu gagner sa cause dans la querelle des investitures, mais sa pensée ne mourut pas avec lui; il la transmit à ses successeurs, leur laissant le soin d'achever son ouvrage. Il eut l'immortel honneur d'avoir rétabli la discipline et le célibat ecclésiastiques, et d'avoir ainsi ravivé la foi en Italie et en Europe.

Le mouvement des esprits sous Grégoire VII ne pouvait manquer d'être favorable à l'essor de la littérature italienne. L'ignorance avait atteint ses dernières limites dans l'invasion du sacerdoce par la féodalité, mille fois plus funeste que les invasions des barbares qui, jusque-là, avaient ravagé l'Italie. L'esprit humain avait repris sa marche vers la lumière; mais il faut plus d'un jour à la germination des idées. L'Italie aura à traverser plus d'un siècle encore avant de voir se lever les moissons de l'intelligence. La langue italienne n'essayait pas même alors ses premiers bégayements. L'heure n'était pas propice à la poésie. La littérature de ce temps est tout entière à la discussion politique, canonique et théologique. Nous n'avons pas à nous en occuper. Faisons remarquer seulement que les deux plus grands théologiens de l'époque, Lanfranc et saint Anselme, archevêques de Cantorbéry, restés du moins fidèles à la papauté, malgré les prétentions simoniaques des nouveaux souverains d'Angleterre, étaient nés en Italie et s'étaient formés dans les écoles de la Péninsule.

Grégoire, n'ayant pas eu le temps de cultiver la littérature, n'a laissé d'autre monument que ses lettres et ses décrets, qui contiennent toute sa pensée et où respire tout son mâle génie. Qu'importe si le style n'est pas à la hauteur de l'idée. En serait-il plus grand si ses phrases étaient coquettement habillées? Dans un sonnet de Pétrarque, la forme emporte le fond; dans les lettres de Grégoire VII, le fond emporte la forme. L'illustre pontife rendit un éminent service aux lettres sacrées, en introduisant dans les églises épiscopales l'enseignement des arts libéraux. Il n'a manqué qu'une chose à sa gloire, c'est l'institution des séminaires, seul moyen efficace de compléter la réforme du clergé et de n'admettre dans les ordres que des intelligences cultivées et des vocations sincères; mais, pour arriver là, il a fallu abattre la féodalité sacerdotale. Grégoire VII lui a porté le premier coup; l'Église se réserva le dernier au concile de Trente.

En ces temps de malheurs, mais aussi de triomphes, les Italiens ont si bien senti le réveil de l'intelligence et comme la végétation occulte de l'esprit, qu'ils ne prononcent qu'avec respect le nom de ce siècle : *Il mille.* C'était pour eux, non moins que pour l'Église, que la papauté soutenait ses luttes héroïques contre l'Empire.

Urbain II, que Grégoire VII avait désigné comme un des hommes les plus dignes de recueillir sa succession, continua à défendre courageusement les droits du saint-siége, et trouva dans les croisades, dont il se fit le promoteur, une heureuse diversion aux déchirements intérieurs de l'Église.

On pouvait espérer de voir s'éteindre enfin la querelle des investitures à l'avénement de Henri V. Ce prince fut aussi ingrat envers le pape, qui lui avait aplani les voies du trône, qu'envers son père, qui avait mis en lui ses dernières espérances. Il ne suivit que trop bien l'exemple paternel, et Pascal II, victime de ses violences, put croire en mourant que l'Église aurait à traverser plus d'un règne encore avant d'assister au triomphe du bon droit. C'est sous ces tristes augures que s'ouvrit le douzième siècle. Mais la barque de Pierre ne fera pas naufrage, car elle porte dans ses flancs la civilisation du monde.

L'Empire s'était senti blessé à mort dans ses prétentions suzeraines, par le legs de la comtesse Mathilde à Grégoire VII. Le pouvoir temporel du pape échappait à la suzeraineté de l'Allemagne, non à Rome, où résidait toujours un préfet de l'Empire, mais dans les villes cédées au saint-siége par la généreuse souveraine de la Toscane. Henri V s'efforça de ravir au pape cet héritage qui avait fait le désespoir de Henri IV; mais il échoua dans son entreprise, et, craignant enfin de se voir renverser par les princes de l'Allemagne, déjà soulevés contre lui depuis l'excommunication de Pascal II, il consentit enfin à abandonner au saint-siége l'investiture spirituelle des évêques. Ainsi fut terminée, en 1122, par le traité de Worms, sous le pontificat de Calixte II, cette longue et sanglante querelle qui retardait la réforme du clergé et la régénération de l'Italie.

Arnaud de Brescia. — Le règne de l'empereur Lothaire II semblait promettre à l'Italie et à l'Église un repos dont elles avaient tant besoin pour développer leurs forces intellectuelles et sociales; mais un événement malheureux, une double élection papale, accomplie par les cardinaux eux-mêmes, mécontenta le peuple romain et favorisa les projets d'un célèbre tribun, disciple d'Abélard, Arnaud de Brescia, âme de Caton sous la robe du moine, qui, associant les idées de réforme ecclésiastique aux idées de réforme politique, parvint à chasser de Rome avec l'appui du peuple le pape et les cardinaux, pour réinstaller la république romaine et le sénat. Je ne sais quel souffle de liberté antique était dans l'air et faisait partout surgir les républiques dans la Péninsule, sitôt que l'Allemagne ne lui mettait plus le pied sur la gorge. Les Romains surtout caressaient ce rêve et ne pouvaient se résoudre à rester étrangers à l'élection des papes. L'autorité pontificale, reconnue dans tout l'Occident, avait été ébranlée dans Rome par l'élection des antipapes soutenue à main armée. Le fantôme de la république romaine resta debout pendant dix ans, grâce à la guerre de Conrad III contre son compétiteur Henri le Superbe, et grâce au départ de l'Empereur pour la terre sainte. Mais Frédéric Barberousse étant monté sur le trône, le pape Adrien IV, un Anglais qui, de mendiant, était devenu souverain pontife, appela l'Empereur à son secours pour le débarrasser d'Arnaud. C'était ramener l'Allemagne en Italie. Adrien IV était un austère pontife, mais il n'était pas fait pour porter la tiare, dans un temps et au milieu d'un peuple qui réclamait avant tout un souverain national. Jamais un pontife étranger ne réussira à régner dans Rome ni dans les États de l'Église. Si le pouvoir temporel des papes est nécessaire aux intérêts spirituels de l'Église, il ne peut se maintenir qu'à la condition de se naturaliser en Italie, et, pour cela, il faut que le souverain pontife soit italien. Adrien IV ne l'était ni par sa naissance ni par ses sympathies : c'était une élection faite en haine des Romains. Il n'eut pas fallu beaucoup de nominations pareilles pour établir la révolte en permanence dans Rome et livrer l'Italie, pieds et poings liés, à la domination étrangère.

Arnaud de Brescia, jugé non comme séditieux, mais comme hérétique, fut brûlé vif par les ordres de Frédéric I^er^. Barberousse, comme ses prédécesseurs, avait appris le chemin de Rome et de l'Italie.

Il y a dans Rome je ne sais quelle fascination qui donne à toutes les têtes impériales le vertige de l'absolu pouvoir. C'est qu'à la ville de Romulus a été promis l'empire du monde. De Charlemagne à Napoléon, la main de tous les Césars s'est étendue vers le Capitole pour essayer de là de commander encore à l'univers; mais quand cette main a touché au Vatican, une autre main s'est abaissée, et les Césars sont rentrés dans la poudre avec leur ambition liberticide. Laissez dormir en paix l'ombre des Césars; ils ne régneront plus dans Rome.

CHAPITRE II.

LES GUELFES ET LES GIBELINS.

Barberousse, cependant, se crut maître de l'Italie : il pensait que la démocratie était domptée et que la liberté s'était évanouie avec la fumée du bûcher d'Arnaud; il avait compté sans les communes lombardes. A l'exemple des républiques de Venise, de Gênes, de Pise et d'Amalfi, les villes lombardes songèrent à conquérir leur indépendance; mais dans la première moitié du douzième siècle, leurs divisions les rendaient impuissantes contre l'Allemagne. Deux partis s'étaient formés à la suite de la fameuse querelle des investitures : le parti *guelfe* et le parti *gibelin ;* le premier, ami du pape, et le second, ami de l'Empereur. La papauté, en se plaçant à la tête du parti guelfe, prit sous sa garde la liberté et l'indépendance de l'Italie. Les hommes du parti gibelin préparaient, sans le savoir, l'asservissement de leur pays à l'Allemagne. Cette funeste division avait pris naissance dans la lutte des investitures et s'était déclarée à l'avénement des Hohenstauffen, alors que Conrad, duc de Souabe, seigneur de Wiebeling (d'où est né par corruption *Gibelin*), et Henri le Superbe, duc de Saxe, neveu de Welf (Guelfe II), duc de Bavière, s'étaient disputé le trône à la mort de Lothaire. Ces noms devinrent en Italie un symbole de ralliement pour les partisans de l'Empire et de la papauté. Une guerre terrible s'alluma bientôt dans les plaines de la Lombardie. Les villes lombardes se liguèrent devant l'ennemi commun. Milan était à la tête des cités guelfes, et Pavie à la tête des cités gibelines.

Barberousse fut un moment vainqueur et mit tout à feu et à sang. Milan fut rasée de fond en comble, et toutes les cités lombardes furent forcées de se soumettre en rongeant le frein.

Mais devant les cruautés sanguinaires du César d'Allemagne, la Lombardie, retrouvant dans ses veines l'antique bravoure des municipalités italiennes, se relève à la voix d'un saint pontife aimé de Rome et Toscan d'origine, Alexandre III, et Barberousse, déjà foudroyé par le tonnerre du Vatican, vit ses armées réduites en poudre à l'immortelle bataille de Legnano, d'où l'Empereur lui-même ne s'échappa que sur le bruit de sa mort. Comme son ancêtre Henri IV, le fier Germain dut implorer le pardon du pontife pour conserver sa couronne, et à la diète de Constance, il reconnut enfin l'indépendance des villes lombardes. La Lombardie reconnaissante des services que lui avait rendus Alexandre III, donna son nom à une ville nouvelle : Alexandrie. Voilà ce qu'a pu faire le génie de la papauté uni au génie de la liberté. Ce ne fut pas la faute de Frédéric, si la papauté resta fidèle à sa mission. Alexandre III eut besoin de tout son courage et de tout l'amour de ses sujets pour sauver l'Italie de l'abjection. L'Empire lui suscita quatre compétiteurs dont il ne triompha qu'après d'héroïques efforts. Que Dieu donne souvent à l'Italie et à l'Église d'aussi grands pontifes !

Sous le règne de Henri VI, sacré par Célestin III, le royaume des Deux-Siciles tomba, pour le malheur de l'Italie, sous le joug de l'Allemagne, par le mariage de l'Empereur avec la reine Constance, fille du dernier roi de la race de Tancrède. Henri VI, *le Cruel*, fit subir des traitements indignes aux Siciliens, et mourut empoisonné, après sept années de colère passées sur le trône.

CHAPITRE III.

NAISSANCE DE LA LANGUE ITALIENNE.

Voilà le douzième siècle en Italie, siècle héroïque assurément, puisqu'il vit le triomphe de l'Italie septentrionale sur le despotisme de l'Empire, mais siècle trop orageux pour voir éclore cette fleur de la pensée humaine qu'on nomme poésie. Tous les éléments de la poésie chrétienne, de la grande épopée du moyen âge, fermentaient déjà, sans doute, dans les profondeurs de la théologie et dans les luttes du sacerdoce et de l'Empire, des Guelfes et des Gibelins ; mais pour les mettre en œuvre, pour leur donner un corps, il fallait un génie et une langue. Le génie n'apparaîtra qu'à la fin du treizième siècle ; la langue italienne est encore un problème, et le jargon du peuple est trop grossier pour servir d'organe à la pensée. Qui donc pouvait songer à confier quelque grande et religieuse inspiration à ce vase informe où s'abreuvent les lèvres populaires, instrument de sensations plus que d'idées, qu'on laisse à la cuisine ou qu'on transporte à la taverne, mais qu'on n'introduit pas au sanctuaire parmi les vases de l'autel et la fumée des encensoirs ! Le langage vulgaire doit s'épurer, s'ennoblir, s'affermir pour porter le poids des grands sentiments et des pensées durables. Au douzième siècle, c'était un latin corrompu comme le français du siècle précédent : ce n'était pas une langue. La barbarie avait tellement envahi la langue romaine, tant de peuples avaient foulé le sol de l'Italie, que les mots formaient un grossier alliage, un bizarre amalgame de mille formes diverses et sans cohésion. Chaque localité avait son patois, et tous ces jargons, parfois aussi différents par la racine que par la physionomie, semblaient avoir fait disparaître cette unité de race, cette communauté d'origine qu'on reconnaît partout dans nos provinces wallonnes sous la multiplicité des dialectes; mais par un phénomène admirable et providentiel, les triomphes de l'Italie sur l'Empire, en politique comme en religion, chassèrent de plus en plus l'élément germanique, au nord comme au midi de la Péninsule. Il resta dans la langue vulgaire bien des mots étrangers importés par la conquête; mais ils prirent une physionomie nouvelle par le changement des désinences; et les relations continuelles des peuples de la Péninsule, unis par les intérêts de la religion, de la politique et du commerce, mirent partout les mots nouveaux dans la circulation des idées. A la fin du douzième siècle, si la langue vulgaire n'était pas formée encore, on y reconnaissait du moins les différents dialectes d'une souche commune. Progrès immense qui préparait l'unité du langage, et, par l'unité du langage, la communauté des sentiments et des idées. L'Italie allait enfin devenir une nation, non pas soumise au même sceptre, mais moralement unie par les liens du patriotisme et de la fraternité religieuse et sociale, dans la variété de ses mœurs et de ses lois.

CHAPITRE IV.

LA THÉOLOGIE SCOLASTIQUE.

Nous n'avons pas à nous arrêter sur le mouvement intellectuel de l'Italie au douzième siècle, en dehors de la sphère de l'imagination et de l'art; un mot seulement sur la théologie. Les souverains pontifes, naturels protecteurs des sciences et des lettres sacrées, avaient trop à lutter contre l'Empire pour avoir le temps d'encourager la littérature. Les écoles cependant étaient en progrès.

La théologie scolastique enfantait de profonds, mais trop subtils métaphysiciens qui enveloppaient les dogmes chrétiens dans les savantes obscurités de la dialectique aristotélicienne. Quand on pèse dans la balance de la raison les services rendus par la découverte des écrits d'Aristote à la science théologique, à la philosophie et à la poésie elle-même, les commentaires qu'en firent les Grecs de Constantinople et les Arabes, puis les Italiens et les Français, on hésite à dire si ce fut un bienfait pour l'humanité. En ce qui regarde la poésie, nous verrons le Dante, à la fin du treizième siècle, exposer parfois dans des formes barbares les plus hautes questions de la métaphysique, et léguer à la postérité des problèmes insolubles à force d'obscurité.

Quant à la philosophie, Leibnitz, Descartes et Malebranche, les trois grands métaphysiciens modernes, ont suffisamment prouvé par leur exemple qu'il faut se rattacher à Platon pour sonder d'un œil sûr les suprêmes réalités du monde intelligible. Locke et Condillac, de leur côté, ont prouvé que la philosophie matérialiste a sa racine dans la métaphysique d'Aristote.

Sans doute, Aristote a fait faire un grand pas à la philosophie, en plaçant dans l'indémontrable le point de départ de la démonstration, en prouvant la cause première par la nécessité d'un premier moteur, principe du mouvement. Il va sans dire aussi qu'Aristote est le père des sciences naturelles, physiques, physiologiques, expérimentales : sous ce rapport, les Arabes faisaient bien de le prendre pour modèle; mais sur le terrain de la théologie, c'est un guide trompeur, puisqu'il ne juge que par l'existence phénoménale, et qu'il n'aboutit avec ses catégories qu'à des distinctions subtiles qui lassent et déroutent le bon sens aux abois. Est-ce donc pour une secte ou pour une caste d'initiés que Dieu a fait la raison de l'homme, et ne serait-il pas donné à tout le monde de jouir des bénéfices de la science?

En théologie, il y avait trois choses à faire : s'appuyer sur les saintes Écritures et sur les Pères de l'Église, voilà pour la foi; expliquer rationnellement le dogme en prenant pour guide la logique naturelle de l'esprit humain, voilà pour la raison. Tout le reste était superflu et jetait l'esprit sur la voie des abîmes.

A cela on peut opposer un grand nom, le nom du plus puissant cerveau qui ait soulevé le poids de l'infini, Thomas d'Aquin. Je n'entends jamais citer le nom de ce géant du monde intellectuel sans courber mon intelligence devant cette autorité sacrée, double incarnation de la science divine et humaine, de la théologie et de la philosophie, de la raison et de la foi. Mais croit-on que ce pur esprit qui n'avait de l'homme que les grandeurs, croit-on que l'*Ange de l'école* eût été moins grand s'il n'avait eu pour guide que l'Écriture et les Pères et son propre génie? Pour moi, je reste persuadé que, par les seules forces de son colossal esprit, éclairé des divines splendeurs de la foi, il eût atteint le plus haut degré de la science religieuse sans engager son esprit dans le dédale de la dialectique. Il eût parlé un langage moins méthodique peut-être, mais à coup sûr plus humain, et sans qu'il fût besoin de pâlir dans l'étude de ses livres, la *Summa theologiæ* et la *Summa contra gentiles* eussent apparu, avec la plus foudroyante évidence devant l'univers étonné, ce qu'elles sont en effet, les colonnes d'Hercule de la pensée au moyen âge.

Mais ne devançons pas le siècle de saint Thomas, et achevons de parcourir le siècle de saint Bernard. La grande question qui agita le douzième siècle comme elle avait agité le onzième, la réalité ou la non-réalité des idées générales, donna cours à des mots qui dégradent la langue : les *universaux*, passe encore, mais les *nominaux*, mais les *réaux!!!* En voilà assez pour dégoûter un homme de goût de ces questions qui pourtant contiennent tout le secret de la métaphysique. Quand on a réfléchi et qu'on a lu Malebranche, le Platon chrétien du siècle de Louis XIV, on n'hésite plus sur la question. Les idées générales ne sont autres que les attributs de Dieu vus directement en Dieu. Mais si j'étais disciple d'Aristote, je le déclare, je serais dans le camp des *nominaux*, car il n'y aurait pour moi d'autres réalités que celles qui nous viennent des sens. *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* [1].

L'Italien *Pierre Lombard* professa à Paris et s'illustra par son livre des sentences, qui le fit nommer *maître des sentences*. Il sut, malgré son esprit subtil et trop curieux des pensées divines, rester dans les limites de l'orthodoxie. Il fallait pour cela qu'il fût doué d'un esprit supérieur et d'une foi à toute épreuve. Abélard, en France, fut moins heureux, et, malgré sa prodigieuse habileté, versa dans l'erreur.

Quel bonheur pour l'Église de France d'avoir trouvé dans saint Bernard un lutteur assez puissant pour terrasser par l'éloquence de sa parole et la sûreté de sa doctrine les sophistes de l'école égarés par Aristote! Cet homme extraordinaire appartient comme saint Thomas autant à l'Italie qu'à la France, disons mieux, il appartient à l'Europe, car il dirigea par son génie la chrétienté tout entière. S'il n'a pas été pape, c'est qu'il n'a pas voulu l'être. Il redoutait la tiare par humilité, et plus encore pour rester libre et maître de son action; mais, en réalité, il fut le Grégoire VII du douzième siècle. Quand les cardinaux firent cette imprudence de nommer deux papes à la fois, l'Église s'en rapporta à Bernard, moine de Clairvaux, et Bernard fit reconnaître Innocent II contre Anaclet. Bernard avait foudroyé d'arguments irréfutables Arnaud de Brescia, le perturbateur de l'Église, puissant par les idées austères qu'il mêlait à ses erreurs. Si Bernard avait vécu quelques années de plus, jamais Arnaud n'eût songé à pénétrer dans Rome, car il eût craint de voir le monde catholique se ruer contre lui à la voix de ce grand moine, dont la parole de feu avait soulevé tout l'Occident comme Pierre l'Ermite, mais avec une éloquence bien autrement persuasive, en prêchant une seconde croisade, malgré les désastres de la première et les découragements de la chrétienté.

---

[1] Je sais qu'on a pu prendre le mot *in sensu* pour le *sens intime*; mais il n'en est pas moins évident que, dans la pensée d'Aristote, *in sensu* ne s'appliquait pas aux idées universelles, absolues, immuables, premiers principes de la raison. Aristote fait de l'intelligence une table rase; pour lui il n'y a rien d'inné; tout vient des sens. Leibnitz a corrigé d'un mot sublime l'axiome aristotélicien sur lequel Locke et Condillac ont bâti l'édifice du matérialisme : « Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu, *nisi intellectus ipse!* » Il faut ajouter cependant que Leibnitz n'entendait par ce dernier mot que la *rationabilité*.

Quels hommes dans ce moyen âge ! Grégoire VII au onzième siècle; Bernard au douzième; Thomas d'Aquin au treizième; quels hommes et quelle poésie pour qui sait la comprendre! Quand le poëte viendra ce sera un colosse aussi, car les pygmées ne montent pas à ces hauteurs!

Si l'unité de l'Église n'a pas été brisée dans la première moitié du douzième siècle, c'est grâce à saint Bernard. Lui seul était assez fort pour ramener au bercail tant d'illustres brebis égarées. Je ne pardonne pas à Aristote d'avoir gâté ce bel esprit qui se nommait Abélard, homme supérieur, que la nature avait orné de tous ses dons, depuis la beauté jusqu'au génie, et qui, au jugement d'Héloïse que l'amour a éternellement associé à son nom, joignait aux plus hautes facultés du philosophe, du théologien, de l'orateur, les charmes de la musique et de la poésie. Si ses vers, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, ont bouleversé le cœur d'Héloïse, son exemple et son enseignement, suivi par des milliers d'auditeurs, ont bouleversé bien des têtes en Europe.

Je ne veux pas méconnaître les services rendus à la science et à l'esprit humain par la *scolastique*. On l'a trop attaquée sans tenir compte de ses grandeurs. Il ne faut pas oublier qu'elle était la seule science philosophique du moyen âge, qu'elle a fait l'éducation des esprits et préparé l'essor de la pensée moderne en agitant les plus hauts problèmes de la religion et de l'humanité. Les grands scolastiques Anselme, Albert le Grand, Thomas d'Aquin, Bonaventure, Duns Scot, Bernard, Pierre Lombard, Roger Bacon, Abélard lui-même, sont des esprits de la même famille que Descartes, Malebranche, Pascal, Leibnitz, Thomassin, Bossuet. La langue est inférieure, mais l'esprit est de la même trempe, et l'influence pour l'époque ne fut pas moins féconde. Mais quand cette grande école fut en décadence, l'Europe a perdu son temps, l'esprit humain a consumé ses forces dans des discussions oiseuses, dans des discussions de mots qui laissaient languir la morale mille fois plus importante dans la vie que les querelles interminables des théologiens, s'acharnant à de vaines abstractions qui ébranlaient la foi, faisaient le scandale des faibles et contribuaient fort peu au bonheur de l'humanité.

CHAPITRE V.

L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST.

Je suis de ceux qui pensent que l'*Imitation de Jésus-Christ*, née au fond des cloîtres dans la méditation des vertus évangéliques, a fait beaucoup plus de chrétiens héroïquement trempés pour les combats de la vie que toutes ces stériles querelles des *thomistes* et des *scotistes*, et que tous ces in-folio de la scolastique qui dorment d'un lourd sommeil sur les rayons poudreux des bibliothèques; livres morts dont quelques rares initiés remuent seuls la muette poussière; livres orgueilleux qui prétendent avoir pénétré les secrets de Dieu et qui en apprennent moins au peuple sur ses devoirs que le plus humble verset de l'Évangile.

L'*Imitation*, livre écrit sans nom d'auteur et qui semble tombé du ciel comme une protestation contre l'orgueil de la science et l'immoralité du moyen âge, et comme une céleste invitation à revenir dans les voies de l'Évangile, d'où le monde semblait s'éloigner pour retourner aux mœurs du paganisme, l'*Imitation* est le plus beau des livres qui soient sortis du cœur de l'homme : voilà le poëme moral du moyen âge, et toute la science scolastique n'est que peine et affliction d'esprit devant cet adorable livre, boisson des forts, divine ambroisie qui donne à l'âme un avant-goût du ciel, et, sans lui faire oublier les devoirs de la vie, la jette aux pieds de Dieu dans l'extase de la contemplation.

O vous qui avez soif de l'infini, détournez vos lèvres de la science trompeuse et buvez à pleins bords cet enivrant calice des joies pures de la conscience, et vous qui, par devoir, interrogez la cendre des siècles morts et qui cherchez des armes dans le vieil arsenal de la dialectique, retrempez souvent votre âme dans les eaux de l'Évangile en méditant l'*Imitation*, car vous y puiserez la science des sciences : la science du cœur humain et l'amour des vertus chrétiennes. Vous y apprendrez surtout à dompter votre orgueil et à vous humilier devant Dieu.

Nous verrons bientôt la science théologique du moyen âge se couronner de splendeur, s'incarner da[illegible]blouissants symboles et s'entourer de ténébreuses clartés [illegible]s l'épopée dantesque, avec tous ses prodiges d'érudition et de poésie, fera moins d'honneur au moyen âge que ce code merveilleux de la sagesse chrétienne qu'on nomme l'*Imitation de Jésus-Christ.*

Nous sommes heureux de nous rencontrer sur ce point avec un poëte illustre entre tous, qui va consacrer bientôt, dans son *Cours familier de littérature*, quelques-unes de ses plus éloquentes pages à ce livre unique qu'il a déjà célébré dans ses vers.

Citons-les ces vers, ils nous paraîtront comme une oasis de verdure dans un désert aride :

> ..... Souvent, desséché par mon affliction,
> Je trempe un peu ma lèvre à l'*Imitation*,
> Livre obscur et sans nom, humble vase d'argile,
> Mais rempli jusqu'au bord des sucs de l'Évangile,
> Où la sagesse humaine et divine, à longs flots,
> Dans le cœur altéré coulent en peu de mots,
> Où chaque âme, à sa soif, vient, se penche et s'abreuve
> Des gouttes de sueur du Christ à son épreuve;
> Trouve, selon le temps, ou la peine ou l'effort,
> Le lait de la mamelle ou le pain fort du fort;
> Et, sous la croix où l'homme ingrat le crucifie,
> Dans les larmes du Christ boit sa philosophie!

Qui donc a fait ce livre? On l'ignore. Les uns prétendent que c'est un moine italien du nom de Gersen qui vivait au commencement du treizième siècle; d'autres, avec plus de vraisemblance, l'attribuent au célèbre Français Gerson; les autres enfin, avec plus de vraisemblance encore, à un religieux germain du quatorzième siècle qui a passé sa vie dans un monastère de notre pays : *Thomas* *a Kempis* [1]. Quoi qu'il en soit, italien, français, germain ou belge, l'auteur de ce livre n'appartient pas à une nation, il appartient au genre humain tout entier. Il a bien fait de ne pas se nommer. C'est l'esprit de Dieu qui a dicté cet appendice, j'allais dire ce complément de l'Évangile, et celui qui l'a écrit sous l'œil de Dieu en a recueilli la gloire dans la patrie de ses vertus : cela vaut mieux que les hommages de la terre. En recherchant la gloire des hommes, il eût manqué à ses préceptes d'humilité chrétienne. En ne cherchant que la gloire de Dieu, il a trouvé une récompense impérissable, celle qu'on acquiert en faisant le bien sans vanité comme sans orgueil.

Il serait merveilleux que l'*Imitation* eût vu le jour en Italie au commencement du treizième siècle, au milieu des enivrements de la science théologique et de la controverse religieuse entretenue et sans cesse avivée par les débats de l'Église grecque avec l'Église latine. Les Italiens, naturellement ingénieux, s'étaient fait une haute réputation de polémistes à Constantinople, où ils rivalisaient de subtilité avec les Grecs dans les détours captieux de la dialectique. Les Grecs avaient l'avantage d'une langue classique encore vivante, qu'ils maniaient avec une singulière dextérité; les Italiens ne parlaient plus qu'une langue morte, alourdie par les discussions scolastiques; mais ils s'exerçaient dans l'étude des monuments de la Grèce, et plusieurs d'entre eux étaient parvenus à s'exprimer en grec aussi facilement qu'en latin.

Ainsi se perpétuaient les traditions de l'antiquité païenne, un moment effacées en Europe par le triomphe de l'ignorance et de la barbarie, mais jamais totalement éclipsées, comme on a pu le croire, pour reparaître tout à coup avec éclat au sortir de l'époque féodale. Non, le clergé a conservé dans ses bibliothèques et dans ses écrits les secrets des langues anciennes, et si l'art du style s'est abaissé dans les savantes élucubrations de la science, jamais les chefs-d'œuvre connus de la Grèce et de Rome ne furent une lettre morte pour les hautes intelligences du moyen âge.

---

[1] Monseigneur Malou, évêque de Bruges, a revendiqué pour ce dernier la paternité de ce livre immortel, et il s'est appuyé sur des autorités plus irréfutables que celles de Gence. Il y a en dehors des faits deux raisons capitales qui plaident contre Gerson : l'auteur de l'*Imitation* est un religieux qui a dû ensevelir sa vie dans les joies austères de la pénitence, et le chancelier de l'université de Paris ne s'est retiré du monde que dans ses dernières années; l'auteur de l'*Imitation* est un homme simple d'esprit et riche de cœur, qui n'a que du mépris pour les vanités de la science, et le *Docteur très-chrétien* (*Doctor christianissimus*), défenseur des libertés gallicanes, était trop savant, croyons-nous, pour se détacher à ce point de lui-même. Si grands que soient ses mérites, — et personne ne les conteste, — on peut douter qu'il eût effacé son nom d'un pareil monument.

CHAPITRE VI.

FRÉDÉRIC II ET INNOCENT III.

Naissance de la poésie italienne en Sicile.

Le treizième siècle, le siècle des grands papes, des grands moines et des grands rois, le siècle de saint Louis, d'Innocent III, d'Innocent IV, de saint Dominique, de saint François d'Assise, de saint Thomas d'Aquin, de saint Bonaventure, d'Albert le Grand, de Roger Bacon, vit éclore enfin la langue italienne, formée du contact des idiomes barbares de la Germanie avec la langue latine. Si l'Italie fut plus tardive que la France à produire des monuments littéraires dans la langue du peuple, il faut l'attribuer à trois causes : le despotisme de l'Allemagne qui étouffait sa nationalité naissante; l'ignorance de la noblesse féodale, indifférente au *gai savoir* de la chevalerie; le dédain des savants pour une langue naïve et familière qui ne se prêtait pas à la controverse religieuse.

C'est à la poésie, en Italie comme chez tous les peuples, que revient l'honneur d'avoir la première fait entendre sa voix dans l'idiome populaire, et c'est à l'influence des troubadours que cette poésie dut sa naissance.

Les poëtes chevaleresques de la Provence fréquentèrent, au douzième siècle, les cours féodales de la Lombardie et y excitèrent l'émulation des Italiens, dont plusieurs, parmi lesquels a brillé *Sordello*, s'enrôlèrent sous la poétique bannière des troubadours. Peu s'en fallut que l'idiome italien ne s'éclipsât devant le brillant météore de la Provence. Mais les triomphes de la ligue lombarde sur l'empereur Barberousse avaient hâté les progrès de la langue italienne. Ce ne fut pas pourtant en Lombardie que la muse bégaya ses premiers chants.

C'est la Sicile, l'ancienne patrie de Susarion, d'Épicharme et de Théocrite, qui fut le berceau de la poésie italienne. Deux peuples ingénieux, les Grecs et les Arabes, avaient laissé leurs traces sur cette terre ardente où tout, plaisirs et vengeances, brûle comme le cratère de l'Etna. Un prince aussi grand qu'impie, Frédéric II, digne d'avoir servi de modèle à celui qui fut le disciple et l'ami de Voltaire, cultiva le premier, avec ses deux fils, Enzo et Mainfroi, et son chancelier *Pierre Des Vignes*, cette poésie de l'amour sensuel qui efféminа l'Italie au profit des tyrans, dont lui-même il était la personnification sanglante. Ce prince fit courir de bien grands périls à l'Italie et à l'Église; mais Dieu veillait sur ces deux causes saintes, et, durant tout ce siècle, une suite ininterrompue de pontifes légitimement élus, dont la plupart étaient à la hauteur de leur mission, fit reculer l'Empire devant ce rêve de conquête qu'il avait nourri depuis Othon le Grand. La papauté resta à la tête de l'Italie, à la tête de l'Europe, comme à la tête de l'Église, et, grâce à ce pouvoir tutélaire, la civilisation européenne triompha de la conspiration des princes de la terre contre les droits de la morale.

Innocent III eut une part immense dans ce grand ouvrage. C'est lui qui, profitant des interrègnes de l'Empire, affranchit, au début de ce siècle, la souveraineté pontificale de toute dépendance vis-à-vis de l'Allemagne. Le préfet de Rome, représentant de l'Empire, reçut de ses mains l'investiture de l'autorité civile. Mais que de luttes et de malheurs Innocent III avait préparés, sans le vouloir, à l'Italie, en élevant à l'ombre de son trône ce prince ingrat que Célestin III avait nommé roi de Sicile et dont la reine Constance sa mère avait confié la tutelle au saint-siége! Jamais, sans la protection du pape, Frédéric II n'eût posé sur sa tête la couronne de l'Empire. Eh bien, ce protégé d'Innocent III fut le plus dangereux ennemi de la papauté, tant le pape et l'Empereur étaient faits pour se combattre.

On lit dans la pensée d'Innocent III. Ce grand pontife n'eut que deux choses en vue : maintenir l'unité de la foi et veiller à la pureté des mœurs. Pour arriver là, le pape avait besoin de puissants défenseurs. Il crut faire de Frédéric II une des colonnes de l'Église, et s'efforça de concilier ces deux puissances ennemies : l'Empire et la papauté, dont l'union, dans une pensée commune, assurait la paix du monde; mais c'était unir les contraires.

Frédéric II, élevé à l'Empire par la papauté à travers des obstacles sans nombre, se souvint que son père Henri VI l'avait institué *roi des Romains*, titre que les Empereurs donnaient à leurs fils aînés pour leur montrer du doigt la Ville éternelle, comme les czars appellent Constantin un de leurs fils pour ne pas leur laisser oublier le chemin de Constantinople. Le nouvel Empereur se crut maître de l'Italie et rêva de la soumettre tout entière à son autorité. S'il n'avait eu d'autre sceptre que celui de Sicile, il pouvait, à force d'habileté, assurer le trône à sa race, en combattant l'Empire et en donnant la main à la papauté. Mais il était Empereur et comme tel ennemi des papes; c'est dire assez qu'il marcha vers sa ruine et qu'il fut pour l'Italie un tyran.

Innocent III n'eut pas la clairvoyance de l'instinct national. La leçon des événements aurait dû l'avertir qu'un prince, en devenant Empereur, ne pouvait plus marcher d'accord avec le saint siége. Othon IV, *guelfe* par sa naissance, était devenu *gibelin* par son élection à l'Empire. Comment donc un Empereur *gibelin* de naissance serait-il devenu *guelfe* par son élection? Innocent III ne vécut pas assez pour être témoin des perfidies et des trahisons de son impérial pupille. Ce pontife avait élevé l'autorité du saint-siége au-dessus des menaces de l'Empire; il avait appris à Othon IV, à Philippe-Auguste, à Jean sans Terre, à respecter la morale et les libertés sacrées de l'Église; il avait rallumé, enfin, l'enthousiasme des croisades et maintenu en Europe l'unité de la foi. Mais la religion, la poésie et la science eurent plus d'obligations aux ordres de Saint-Dominique et de Saint-François, nés sous son règne, qu'aux sanglantes croisades de Baudouin de Constantinople et de Simon de Montfort, si désastreuses pour l'humanité et pour les arts. Baudouin avait une grande mission à accomplir : unir l'Église grecque avec l'Église latine. Au lieu de cela que fit-il? Il ne sut que se faire détester des Grecs et laisser détruire, avec un singulier raffinement de barbarie, les monuments précieux de l'antiquité classique pieusement conservés par le respect des âges dans les vastes bibliothèques de l'Empire livrées aux flammes par les croisés.

Jusqu'à présent, nous n'avons vu que les glorieux résultats, les résultats civilisateurs des croisades, et nous avons étouffé le cri qui s'élevait du fond de nos entrailles devant ces torrents de sang humain et ces montagnes d'hécatombes sacrifiées au Dieu de miséricorde et de paix. Nous avons trop oublié les intérêts de l'humanité pour ceux de la religion et de l'art. Nous avons trop concédé à ces temps barbares; nous nous sommes trop identifiés avec le moyen âge, et nous avons, sinon méconnu, du moins oublié les droits de la raison. Aujourd'hui en présence de la sanglante inanité de cette quatrième expédition, si funeste à la poésie et à l'esprit humain et condamnée par Innocent III lui-même, nous disons : La pensée des croisades était une grande pensée, mais nos ancêtres en ont fait une épouvantable barbarie, et leurs triomphes d'un jour, suivis d'éternels et irréparables désastres, ont prouvé que, pour ne s'être pas conduits en hommes, ils ne s'étaient pas non plus conduits en chrétiens, et qu'ils avaient tort devant le Dieu de l'Évangile comme devant le Dieu des armées. Je n'accuse pas ici le saint-siége. Les papes, en proclamant les croisades n'ont fait que céder au cri populaire, et ils ont sauvé l'Europe en travaillant à étendre l'empire de la foi catholique. Les croisés le plus souvent n'ont réussi qu'à rendre cette double cause odieuse à l'Orient, en substituant les calculs de l'ambition personnelle aux inspirations de l'Église. Ah! si dans la chrétienté il n'y avait eu que des Godefroid et des saint Louis! mais il y avait des Barberousse, des Frédéric II et des Beaudouin, c'est-à-dire des ambitieux et des barbares ; et Dieu, qui lit au fond des cœurs, ne pouvait pas bénir leurs exploits sacriléges.

Que dire de cette expédition où l'hérésie fut noyée dans le sang des Albigeois en même temps que la muse brillante des troubadours? L'art n'est rien sans doute devant la foi, et les intérêts de la poésie doivent s'effacer devant les intérêts de la religion. Mais, si coupables que fussent les Albigeois, était-il nécessaire pour tuer l'hérésie de massacrer les hérétiques, et ne pouvait-on pas, avec moins de violence, réprimer leurs désordres? Saint Dominique avait entrepris une croisade plus évangélique et, pour combattre l'erreur, n'employait d'autres armes que la parole et la prière. Dieu seul peut dire combien il fit de conquêtes sur les champs de bataille de la conscience. C'est à tort qu'on le donne pour l'inventeur des bûchers de l'inquisition. Dominique n'y eut jamais recours, et ses disciples n'ont accepté le rôle d'inquisiteurs que pour obéir à l'Église. Ce n'est pas l'Église non plus qui a inventé les bûchers; cette machine infernale est un instrument politique que les souverains ont exploité à leur profit. Le premier bûcher célèbre en matière de foi est celui d'Arnaud de Brescia, et c'est Barberousse qui l'a dressé. L'inquisition languedocienne, organisée par Innocent III, fut atroce dans ses conséquences; cependant l'histoire impartiale ne fait pas rejaillir sur la mémoire de ce grand pontife la responsabilité de ces odieux massacres : Innocent ne prêchait que la modération. Il a blâmé les excès de Montfort, comme il avait blâmé les excès des croisés de Baudouin à Constantinople; mais la barbarie a méconnu ses ordres.

Jamais la papauté ne fut plus grande que sous le règne d'Innocent III : Baudouin, en prenant possession du trône de Constantinople, s'était proclamé le chevalier du saint-siége; la guerre des Albigeois était éteinte; l'Allemagne, l'Angleterre et la France avaient fléchi sous l'ascendant du pape. En Italie, la Toscane avait uni ses forces contre les prétentions de l'Empire; la souveraineté pontificale était reconnue dans Rome, et le saint-siége disposait en maître de la couronne de Sicile. L'Espagne, victorieuse de la domination des Maures, apportait à l'Église un nouvel appui. Les milices sacrées de saint Dominique et de saint François marchaient, aux ordres de Rome, à la conquête de la foi. Tous les rois de la chrétienté inclinaient leur sceptre devant la tiare. Que d'énergie et d'activité il avait fallu à Innocent III pour faire triompher partout sa suprématie! On ne doit pas s'étonner sans doute si ce pontife est resté célèbre dans l'histoire du droit canon. Mais ce qui est plus merveilleux, c'est qu'il ait trouvé le temps de cultiver aussi la poésie.

L'Église lui doit quelques-unes de ses plus belles hymnes : le *Veni Sancte Spiritus*, l'*Ave mundi spes, Maria*, et le *Dies iræ*, cette urne funéraire où le cœur humain semble avoir déposé toutes ses larmes et qui retentit à l'oreille effrayée comme la trompette de l'archange au jugement dernier. On lui a également attribué le *Stabat;* mais il est aujourd'hui démontré que ce cantique sublime est l'œuvre de *Jacopone de Todi*, dont nous parlerons bientôt.

A peine Innocent III était-il mort que la papauté apprit à ses dépens ce que devait coûter à l'Église l'alliance des Empereurs. Frédéric avait promis d'aller à la croisade. C'est à cette condition qu'il avait reçu des mains d'Honorius III la couronne impériale; mais l'Empereur avait à s'occuper de l'Italie et de l'Allemagne, où son autorité était mal assise, et il ajournait indéfiniment son expédition en terre sainte. Il ne fallut rien moins que l'excommunication de Grégoire IX pour le décider à partir. Du reste, un second mariage l'avait fait héritier éventuel de Jérusalem, et son ambition trouvait son compte à batailler contre les Turcs. Grégoire IX ne tarda pas à s'apercevoir que la religion n'était qu'un jeu pour cet Empereur qui devait tout à l'Église, et le tonnerre du Vatican tomba coup sur coup sur cette tête infidèle. Les succès de Frédéric en Palestine l'avaient enhardi dans ses projets sur l'Italie, et le pape se vit forcé de faire appel, comme Alexandre III, à la ligue lombarde, qui sauva une seconde fois l'Italie. Enfin Innocent IV, persécuté par l'Empereur, se réfugia à Lyon, où, dans un concile général, Frédéric fut excommunié et déclaré déchu du trône. On l'accusait d'hérésie et d'athéisme. Si, comme tout l'atteste, il était réellement coupable de ces crimes considérés alors comme les plus grands de tous, le pape, dans l'esprit du temps, faisait bien de proclamer sa déchéance.

Mais en admirant l'énergie inflexible de ces héroïques vieillards, lumières du droit canon, dont l'un, Grégoire IX, mourut à *cent ans* assiégé dans les murs de Rome, la main toujours au gouvernail et toujours foudroyante contre son persécuteur, et dont l'autre, Innocent IV, fut appelé le père du droit et l'organe de la vérité, il faut reconnaître qu'ils ont exercé avec trop de violence un pouvoir salutaire qui ne pouvait se maintenir que par la modération dans la justice. Saint Louis, le plus juste des hommes, rappelait le pape à la mansuétude, et s'étonnait à bon droit qu'on eût condamné un Empereur sans l'entendre. Si Grégoire IX et Innocent IV avaient gouverné l'Église avec l'esprit de ce doux agneau qui se nommait Honorius III, Frédéric eût épargné peut-être à l'Italie et à l'Église le triste spectacle de ces guerres antichrétiennes qui ont désolé tout son règne et qui, en ruinant l'Empire, ont aussi ruiné sa race. Frédéric ne parvint pas à diminuer le prestige de l'autorité pontificale en Europe; mais il réussit à lui créer de nouveaux ennemis en Italie, à perpétuer ces divisions, ces discordes intestines entre Guelfes et Gibelins, que ne put apaiser le long interrègne de l'Empire, pendant lequel la papauté vit diminuer peu à peu sa suprématie européenne et son autorité si salutaire à l'Italie.

Frédéric passa les dernières années de sa vie à lutter contre l'arrêt de déchéance qui l'avait frappé. Soupçonneux et cruel, il fit périr dans les tourments ses plus dévoués serviteurs, et l'on dit même qu'il mourut victime d'un parricide, tant cet homme avait amassé de haines sur sa tête.

Croirait-on qu'un règne si troublé fût en même temps le plus glorieux de l'Italie avant celui des Médicis, et que ce mauvais prince fût un des plus grands rois de l'Europe au moyen âge? Il ne lui a manqué que de mieux comprendre son époque et l'esprit de l'Italie pour être la plus haute incarnation de la souveraineté depuis Charlemagne, et pour mériter à jamais l'admiration et l'amour de la postérité. Il fut le créateur de la poésie sicilienne. Que n'eût-il pas fait, s'il avait su rester fidèle à l'Église!

Il avait le génie du commandement, il était doué d'immenses talents et possédait des connaissances universelles. Il savait l'italien, l'allemand, le français, l'arabe, le latin et le grec. La philosophie et l'histoire naturelle lui étaient familières. Il dota la Sicile de plusieurs établissements d'instruction qui furent de puissants foyers de lumières. Il créa l'université de Naples, qui devint bientôt la rivale de l'université de Bologne. Il fit refleurir la célèbre école de médecine de Salerne. Sa cour de Palerme était le rendez-vous des musiciens et des poëtes, des jongleurs et des troubadours. Mais ce n'était pas un prince chrétien, c'était un païen, un musulman entouré d'un sérail et d'un cortége d'Arabes au centre même de la catholicité. C'est dire assez quel fut le caractère de la poésie sicilienne sous l'inspiration de cet amant des plaisirs. L'amour fut le thème unique des chants de la muse italienne à son aurore, et le malheur voulut qu'au lieu d'exprimer la passion, on n'exprimât que la fantaisie, et qu'à l'instar des écoles où l'on enseignait la dialectique, l'amour se réduisît à un langage de convention plein de subtilités sentimentales où la nature disparut sous l'artifice. Ainsi dès son origine, et grâce à l'influence des troubadours, la poésie italienne ne fut qu'un jeu de mécanisme, plus ou moins habile par la disposition métrique et l'entrelacement des rimes, plus ou moins agréable à l'oreille par l'harmonie des sons, mais sans qu'on y sentît palpiter la fibre humaine et sans que les charmes d'une si riche nature vinssent diversifier par la puissance du coloris la monotonie du fond, enrichir la pauvreté du sentiment, remplir le vide du cœur. Ce péché originel de l'art italien viciera les productions les plus pures et les plus achevées du plus parfait des lyriques de l'Italie, l'immortel Prétarque; et Dante lui-même, si haut de génie, Dante élevé à l'école des premiers chantres de l'amour, plus aristotélicien que platonique, ne trouvera sa grande veine épique qu'en désertant les sentiers artificiels du lyrisme sentimental des poëtes formés sur le modèle des bardes siciliens, pour se faire l'écho des événements de l'Italie au moyen âge, pour descendre aux enfers sur les pas de Virgile, et monter au ciel sur les traces de Béatrice. Mais ne devançons pas l'heure du céleste voyage, et parcourons d'un pied rapide les obscurs et rocailleux chemins par où l'art a passé en rasant la terre avant d'entrer dans la grande voie religieuse qui doit le conduire au seuil du monde invisible et au séjour des éternelles splendeurs.

Une seule pièce nous reste de Frédéric : c'est un chant de galanterie à la manière des troubadours. Ni le fond, ni la forme n'offrent rien de remarquable. Il n'y a pas plus de distinction que de précision ; mais les rimes sont savamment combinées, et c'est le début de la poésie italienne dans le dialecte sicilien.

Quand on songe que c'est l'œuvre d'un roi et que ce roi a passé la plus grande partie de sa vie la main sur son épée, l'ode acquiert une saveur que n'ont pas les maîtres mêmes de la lyre. La poésie lyrique en Italie aura deux formes : la *canzone* et le *sonnet*. La première n'est que la chanson provençale, forme moderne de l'ode divisée en strophes d'un nombre indéterminé, mais dont la première sert de règle à toutes les autres, quant au nombre des vers, à la mesure et à la combinaison des rimes. La *canzone* de Frédéric est de trois strophes de quatorze vers. L'imitation des troubadours s'y décèle, non-seulement dans les formes métriques, mais jusque dans l'emploi du mot *trovare*, le ποιεῖν des Grecs : faire, trouver, créer, inventer.

Pierre Des Vignes. — La seconde forme du lyrisme italien, c'est le *sonnet* de quatorze vers, divisés en deux quatrains sur deux rimes et en deux tercets sur trois rimes, disposées de la même manière et ne souffrant pas la moindre irrégularité ni la moindre négligence. D'où vient le sonnet? Son nom est provençal et équivaut à notre terme de musique *sonate* ; mais la forme en est sicilienne, et sa première exécution est sortie de la main du grand ministre de Frédéric, le chancelier Pierre Des Vignes. Cet homme, d'un profond savoir et d'un esprit flexible, aussi habile dans la politique que versé dans la philosophie, la jurisprudence et les lettres, est un exemple remarquable de l'élévation personnelle, de la faveur et de la disgrâce des cours dispensatrices de la fortune. D'une naissance obscure au sein de la féodalité, ses talents l'ont élevé aux plus grands honneurs. Frédéric l'avait tiré de la misère pour en faire son homme de confiance, et un beau jour, que dis-je? hélas! un triste jour, Frédéric, trompé par des courtisans perfides, égaré par la colère et perdant la tête sous l'arrêt du Vatican, fit crever les yeux à son ministre et le jeta dans un cachot fétide, où le malheureux, précipité de si haut dans un tel abîme, se donna la mort pour échapper au déshonneur. Son sort est à plaindre : il a payé de sa vie son attachement à son maître; mais l'histoire l'a bien vengé. Pierre Des Vignes a écrit deux *canzoni*, dont l'une contient des réminiscences d'Ovide, qui paraît avoir été son auteur favori, et une strophe qu'il adresse à ses vers, innovation des troubadours importée par lui en Italie. Le mérite poétique de ces ébauches se réduit à une question de mécanisme; mais c'est beaucoup en matière lyrique et à pareille époque. Sa gloire littéraire est d'avoir inventé le sonnet, date immortelle dans l'art italien.

Nous pouvons passer sous silence les autres noms, d'ailleurs obscurs, des poëtes siciliens formés par les exemples de Frédéric et de son chancelier. Qu'il nous suffise d'avoir caractérisé leurs tendances.

L'éveil était donné à la muse italienne. Aussi, malgré les discordes civiles et les tyrannies qui ont surgi partout durant l'interrègne de l'Empire, après l'extinction de la maison de Souabe, la poésie lyrique ne tarda pas à passer de la Sicile sur le continent.

CHAPITRE VII.

LES POËTES LYRIQUES PRÉDÉCESSEURS DU DANTE.

Dans les différentes contrées de l'Italie, mais surtout à Bologne et à Florence, on vit fleurir, dès le milieu du treizième siècle, des chantres d'amour qui polirent peu à peu la langue vulgaire, en marchant sur les traces des Siciliens et des troubadours. Les plus renommés de ces poëtes, prédécesseurs du Dante, sont *Guido Guinizzelli* de Bologne, qui ennoblit le style poétique en idéalisant l'amour, et que l'auteur de la *Divine Comédie* appelle son maître dans l'art des vers; *Guittone d'Arezzo*, qui mêlait la piété à l'amour et perfectionna le mécanisme du sonnet en le soumettant à *ces lois rigoureuses* que Boileau attribue à tort à des *rimeurs français; Guido Cavalcanti*, le plus célèbre de tous et dont les vers respirent, au milieu des raffinements bizarres d'un amour de tête, une certaine mélancolie empreinte des douleurs de l'exil et de la maladie contractée dans un funeste climat.

Ce poëte, victime, comme le Dante, des factions qui divisaient Florence, avait, dans un pèlerinage à Saint-Jacques en Galice, fait la connaissance d'une Toulousaine qu'il nomme *Mandetta*, et qui devint la *Laure* de ce Pétrarque du treizième siècle. Il faut dire de lui, comme de tous les poëtes de ce temps, ce que dit Boileau de *ces fous de sens rassis* toujours prêts à *mourir*, mais *par métaphore :*

> Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines;
> Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
> Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
> Et faire quereller les sens et la raison.

La plupart de ces poésies n'ont pas le sens commun et font tenir aux yeux, à l'âme et au cœur un langage qui ne parle ni aux yeux, ni à l'âme, ni au cœur.

Je ne sais si ces poëtes ont jamais connu l'amour, mais s'ils l'ont éprouvé dans leur vie, à coup sûr ils ne l'ont pas mis dans leurs vers, qui pleurent sans larmes et sont incapables d'en arracher.

Cavalcanti n'a senti l'accent de la nature que dans ses ballades. Ses sonnets et ses odes ne sont que des pièces de fantaisie, curieuses comme œuvres d'art ou plutôt comme jeux de style dans une langue à peine formée et déjà pleine d'habiletés harmonieuses, mais entièrement nulles comme œuvres de sentiment. Cette métaphysique amoureuse qui fait extravaguer tous ces poëtes plus épris des grâces de leur langue que des charmes de la beauté, a inspiré à Guido Cavalcanti une *canzone* célèbre sur la nature de l'amour où toutes les subtilités de l'école, divisions, subdivisions, distinctions, sont rassemblées comme à plaisir dans un traité didactique qui méritait au poëte un bonnet de docteur en amour. Il croyait sans doute, en descendant avec le scalpel de l'analyse dans les plus petits recoins de l'âme pour en mettre à nu les fibres les plus imperceptibles et les mouvements les plus insaisissables, il croyait posséder la science du cœur humain, et il ne possédait qu'une science de mots sans âme puisés dans l'ossuaire de la dialectique. Le poëte était philosophe, et il mit tant d'abstraction dans ses vers qu'il devenait impossible de distinguer s'il s'agissait de l'amour du cœur ou de l'amour de l'esprit, de l'amour réel ou de l'amour platonique. De graves et savants théologiens en firent des commentaires, et le texte devint inintelligible. Voilà les tours de force, non de mécanisme, mais de pensée et de style auxquels se livrait la poésie italienne à son origine. Née du mariage des poëtes siciliens, fils des troubadours, avec la scolastique, elle n'a connu à son berceau ni la naïveté de l'enfance, ni la vivacité de la jeunesse, ni la virilité de l'âge mûr : elle a, dès son premier âge, porté sur son front les rides prématurées de la vieillesse; au cœur et dans l'esprit, les vices de la décadence et de la décrépitude. Ce n'est qu'en grandissant qu'elle a dépouillé le vieil homme; mais il lui est toujours resté, jusque dans les plus purs élans du lyrisme, je ne sais quelle afféterie, voilant sous le fard le vice originel de sa naissance. La poésie italienne sera une œuvre d'imagination et d'esprit, façonnée par le génie de l'art plutôt que par la main de la nature. Comme langue, elle semble aussi n'avoir pas eu d'enfance et être née toute faite sur les lèvres du peuple. Les passions qu'elle exprime sont des passions ardentes : c'est l'amour ou la dévotion; mais ces passions, réelles dans la vie, sont devenues artificielles dans l'art, à force de s'extravaser du cœur dans le moule harmonieux et brillant des vers. Le dialecte toscan était le plus beau de tous; aussi les poëtes toscans, et surtout florentins, furent-ils les plus nombreux. Le plus illustre, après Guittone d'Arezzo et Guido Cavalcanti, portait le nom du plus grand des Toscans : il s'appelait *Dante da Majano*. Qu'a-t-il écrit? Des sonnets, des ballades et des *canzoni*, comme ses prédécesseurs. S'il l'emporte sur eux, c'est par un excès de recherche et d'effort. Il inspira pourtant une passion sentimentale à une poétesse sicilienne, *Nina*, qui voulut associer, par un poétique hyménée, son nom à celui de son idéal époux et se fit appeler *Nina di*

Dante : c'était la Béatrice de cet autre Dante. Ils n'eurent jamais entre eux qu'un commerce d'art et ne s'étaient jamais vus. Pour s'éprendre ainsi d'un poëte si peu naturel, il fallait qu'il y eût dans la langue un mystérieux attrait qui unissait, je ne dirai pas les âmes, bien que Nina y mît tout son cœur de femme, mais les imaginations attirées par l'aimant de l'art.

CHAPITRE VIII.

LES POËTES FRANCISCAINS.

Nous voici naturellement amené à parler de ce poëte qui, après avoir cultivé la poésie lyrique, à l'exemple de ses devanciers, avec plus de puissance et d'élévation, mais souvent avec aussi peu de naturel, porta tout à coup l'art italien à son apogée, et dépassa ses contemporains autant que l'aigle planant dans l'immensité des cieux dépasse l'hirondelle rasant timidement la terre.

Mais pour comprendre Alighieri et la *Divine Comédie,* il ne suffit pas de connaître les poëtes voluptueux formés à l'école des troubadours, il faut connaître aussi et surtout les poëtes religieux de l'école franciscaine. Les premiers n'ont préparé au Dante que l'instrument de ses idées; les seconds lui ont préparé la matière de ses chants. Nous ne pouvons donc pas les laisser dans l'oubli.

Un grand esprit qui vient de s'éteindre, hélas! il y a quelques années, à la fleur de l'âge, Ozanam, a consacré un de ses plus beaux livres à la poésie franciscaine. Nous le prendrons pour guide.

Les historiens de la littérature italienne, en retraçant les origines de la poésie dans la Péninsule, ont trop négligé les franciscains, pour n'accorder leur attention qu'aux imitateurs du lyrisme provençal, plus habiles dans l'art des vers, mais en réalité moins poëtes que les disciples de saint François.

Malheur aux peuples qui ne s'inspirent pas d'eux-mêmes et qui ne trouvent à leur berceau que l'imitation d'un art étranger! Leur génie en tutelle n'aura jamais assez de puissance pour parcourir d'un libre essor et d'un vol hardi les hautes régions de la pensée. La poésie italienne, qui s'est levée à l'horizon de l'Europe pour illuminer toutes les sphères de l'imagination, devait accomplir toutes les évolutions de l'organisme poétique.

La première est la poésie sacrée, qu'on trouve à l'origine de tous les grands peuples marchant sous l'œil de Dieu et à la voix du prêtre dans les sentiers bénis de la civilisation. Orphée a précédé Homère et lui a préparé les voies en créant le merveilleux de la mythologie.

Saint François d'Assise. — L'Orphée de l'Italie, le précurseur de l'Homère florentin, c'est saint François, c'est ce mendiant d'Assise, le plus riche des Italiens en vertu et en imagination, qui fit plus à lui seul pour civiliser l'Italie que les plus grands papes, et qui, pour ennoblir la langue du peuple, en fit l'organe de la pensée et du sentiment chrétien. Par je ne sais quelle aberration religieuse, des cantiques, écrits ou traduits en français, étaient au seizième siècle une machine de guerre entre les mains du protestantisme. Trois siècles auparavant, saint François, en exprimant les choses saintes dans l'idiome populaire, n'avait pas craint de les profaner. Il est convenu que le latin est la langue de l'Église. C'est bien, il faut une langue immobile à des dogmes immuables. Mais les cérémonies du culte ne sont pas destinées aux savants : elles sont faites avant tout pour le peuple, et les savants eux-mêmes se font peuple devant le Dieu des faibles, des humbles et des petits. Or le vulgaire n'entend pas le latin, et s'il s'incline devant une parole plus haute que son esprit, comme devant le mystère même de sa foi, sa piété est plus ardente et plus sincère quand les paroles, portées sur l'aile de la mélodie, révèlent un sens à son esprit et à son cœur. Les cantiques en langue vulgaire ne doivent pas remplacer les hymnes latines, mais alterner avec elles pour l'édification du peuple. C'était là sans doute la pensée de saint François, et c'est une des causes de la grande popularité des franciscains. Ils étaient les amis du pauvre, et ils ont relevé la dignité de l'homme en appelant tous les esprits au partage des trésors de la parole de vie dans la langue qui servait de monnaie habituelle au commerce des idées. Le Dieu qui veille aux progrès des arts comme aux progrès de l'Évangile avait voulu que le nouvel apôtre fût un homme simple et illettré, pour l'unir plus intimement à l'âme du peuple. Savant, il n'eût peut-être jamais écrit ni parlé qu'en latin; ignorant, il sanctifia la langue vulgaire en lui confiant les plus doux mystères de l'âme chrétienne et les plus sublimes extases de l'amour divin. Mais voyons comment il devint poëte et le tour que prit son imagination. Fils d'un marchand d'Assise, sous le beau ciel de l'Ombrie, son père, enrichi en France, l'avait fait nommer *François*, en souvenir du pays où il avait trouvé la fortune. Il fut le premier qui porta ce nom glorieux. La langue française avait commencé dès lors son rôle civilisateur et initié l'Europe aux vertus chevaleresques. La langue des trouvères, après celle des troubadours, avait pénétré en Italie, et les romans de Charlemagne et de la Table ronde passionnaient toutes les imaginations. François hérita des prédilections paternelles pour la France, et le pays qui avait présidé à son baptême présida aussi à son éducation littéraire. Le latin lui était peu familier. Il parlait aussi souvent français qu'italien avec ses compatriotes et ses disciples. Dans sa jeunesse, il était le roi des fêtes et des banquets joyeux où triomphait le gai savoir. Plein des souvenirs de la chevalerie, il aspirait à être prince et avait suivi en Sicile Gauthier de Brienne, rival de Frédéric. Il eut un jour un songe ambitieux, où il se vit transporté dans un palais splendide aux murailles couvertes d'armures et de boucliers éclatants. Comme il demandait à qui appartenait ce domaine, une voix lui répondit : A vous et à vos chevaliers. Mais voilà que tout à coup, par une illumination soudaine, cet homme qui rêvait ces grandes choses se fait mendiant, et avec la robe de bure, serrée d'une corde grossière, il parcourt les rues d'Assise qui l'avaient vu naguère si brillant de jeunesse. Est-il devenu fou, se dit-on de toute part? Et les enfants le poursuivent de leurs huées, lui jettent de la boue et des pierres. Eh bien, regardez-le sous ses haillons : c'est la plus belle âme, la plus ardente et la plus pure qu'aient enfantée l'Évangile et l'humanité régénérée. Si le monde avait créé beaucoup d'hommes de cette trempe, les hommes ne seraient plus des hommes, ils seraient des anges terrestres à faire envie à ceux du ciel. Quelle était donc la folie de cet homme? C'était la folie de la croix. On le rencontrait jetant son cœur en sanglots dans les campagnes. Qu'aviez-vous donc, ô François? Ah! disait-il, je pleure la passion de Jésus-Christ, mon maître, pour laquelle on devrait passer toute sa vie dans les larmes. Quand un cœur est épris d'un tel amour, il faut qu'il se brise ou qu'il éclate en des transports de céleste joie, d'ineffable douleur.

Tous les saints sont des poëtes, car ils ont le ciel dans leur âme et ils entendent les concerts des anges. Mais la plupart, soit humilité, soit pudeur, soit impuissance, ne communiquent pas à la terre des ravissements que Dieu seul est digne de recueillir, que lui seul peut comprendre et lui seul récompenser.

Saint François était né poëte, et il avait trop d'amour pour renfermer dans la contemplation solitaire les trésors de son cœur. L'amour de Dieu lui inspira l'amour des hommes, et il créa une milice sacrée destinée au soulagement de l'humanité souffrante. Comme Jésus-Christ son maître, il se fit l'ami des faibles, des malheureux, des déshérités de la fortune. Pour relever le pauvre, il descendit jusqu'à lui et ne dédaigna pas de tendre la main comme le plus humble mendiant. Par là il apprit aux *misérables* comment on honore la misère et comment on remplace les biens de la terre par les biens de l'âme; par là aussi il apprit aux grands à se montrer généreux en vénérant les pauvres dans sa personne. C'est la seule solution possible du problème de la misère, et la religion du Christ seule en a le secret. Vous dites que l'aumône humilie : oui, quand c'est l'homme qui la donne, mais jamais quand c'est le chrétien. Voyez l'exemple de saint François. Cet homme qui, dans sa jeunesse, avait rêvé les splendeurs des palais, rassemble autour de lui une troupe de mendiants et les nomme ses *paladins de la Table ronde*. Le voilà donc ce nouveau chevalier enrôlé sous l'étendard du Christ. La dame de ses pensées, c'est la plus humble des femmes, mais c'est aussi la plus belle, car son âme est divine, et sur son front modeste brille le signe des élus : c'est la pauvreté. Voilà l'épouse qu'il s'est choisie entre toutes les reines de la terre, et pour la célébrer, il emprunte la lyre comme un troubadour pour chanter la beauté qu'il adore. Vous vous imaginez peut-être que c'est là un de ces artifices de l'art en décadence qui personnifie l'abstraction faute de trouver dans la réalité un objet digne des chants de la poésie. Détrompez-vous, car jamais fille d'Ève, dans les brûlants transports d'un amoureux délire, ne fut aimée dans son âme, ni chantée avec plus de passion par les enfants de la lyre que *madame la Pauvreté* [1], par le mendiant d'Assise. Il faut l'entendre prier Dieu pour elle! Mais pourquoi l'aimait-il par-dessus toute chose d'ici-bas? C'est qu'elle fut l'épouse de l'Homme-Dieu qui s'est éteint dans ses embrassements sur la croix où mouraient les esclaves.

Ombre d'Arnaud, sortez de votre tombe, et contemplez ce nouveau juste! Voilà l'Église primitive avec toutes ses vertus, non pas l'Église vaincue, l'Église des catacombes que vous aviez rêvée au profit du despotisme, mais l'Église militante et triomphant par ses vertus du mal qui l'environne et l'assiége. Si la misère sociale pouvait être déracinée de la terre, elle le serait par l'amour des hommes dans l'amour de Dieu.

Saint François compléta l'œuvre des papes. Ceux-ci avaient fait respecter le droit contre la violence : les droits de l'Église et les droits des peuples contre le despotisme féodal; François imprima au cœur des Italiens le respect du devoir, le respect de Dieu et de l'humanité. Les papes, pour faire régner le droit, avaient exercé la justice avec une énergie qui parfois dépassait les bornes; saint François fit régner la miséricorde, et de tous les disciples du Christ dans ces âges barbares, c'est lui qui se rapprocha le plus de son divin modèle par l'évangélique bonté de son âme. Sa bonté fut si grande et si grand son amour, qu'il ne lui suffisait pas d'aimer Dieu et les hommes avec la tendresse d'un fils pour son père et d'un frère pour ses frères : il aimait aussi avec la même tendresse la nature, notre mère à tous. C'est à ce signe qu'on reconnaît les poëtes. Mais François n'aimait pas la nature comme un artiste qui n'y cherche que les couleurs de son tableau, le cadre où il doit jeter ses personnages, il l'aimait comme il aimait les hommes, parce qu'il aimait Dieu; il l'aimait comme un enfant aime sa mère, avec simplicité, avec candeur, avec naïveté. Voilà enfin cette qualité précieuse qui n'apparaît que dans l'enfance ou dans la jeunesse des littératures, mais que les peuples vieillis ne connaissent pas, et dont ils ne peuvent goûter pleinement les charmes : la *naïveté*.

---

[1] C'est l'expression de saint François.

Je disais tout à l'heure que la poésie italienne à son berceau n'eut pas cet aimable caractère qui est l'instinct même du génie : j'entendais parler des chantres de l'amour sensuel, imitateurs des troubadours. Le chantre de l'amour divin est le plus naïf des poëtes, et je dirai même le plus naïf des hommes; mais sa naïveté n'est pas une qualité native : c'est une inspiration du ciel. La nature est vivante pour lui, il en sent palpiter l'âme dans tous les êtres qui composent l'univers, de l'insecte à l'homme, de la plante à l'étoile, de la terre au ciel. La nature est sa mère et tout ce qu'elle renferme est sa famille, ses frères et ses sœurs. Tous les êtres créés ne sont-ils pas nés d'un père commun et n'ont-ils pas entre eux des rapports intimes, une parenté secrète? ne portent-ils pas tous le sceau de l'esprit divin qui les a enfantés? Qui donc peut rester indifférent à la plus humble de ces créatures sorties des mains de Dieu? Et cependant les poëtes seuls et les hommes de Dieu ont compris les harmonies de la nature physique et morale, et comment tout s'enchaîne dans le plan de la création. Le physicien formule les lois des corps, mais il n'étudie que les phénomènes; le philosophe pénètre la substance ou s'arrête aux phénomènes dans ses courtes pensées, mais toujours ses froids raisonnements restent dans l'abstraction et ne vont pas jusqu'à la vie. Le poëte a des intelligences mystérieuses avec la nature inanimée, et il n'est pas jusqu'au moindre brin d'herbe agité par le vent qui n'ait son mot à dire dans la nature et sa corde vibrante dans la poitrine sonore des chantres divins. Le poëte parle à la nature et la nature lui répond, et tous les êtres à sa voix chantent un cantique à l'Éternel. François s'arrêtait devant les forêts, les rochers, les vignes, les moissons, les plaines, les ruisseaux et les fleuves pour leur donner son salut fraternel et leur recommander d'être fidèles au Créateur. Il écoutait l'harmonie des vents et des tempêtes, ces grands musiciens de l'orchestre de Dieu. Les fleurs avaient pour lui des couleurs et des parfums mystiques qui remuaient son âme, et ses pensées, comme un essaim d'abeilles, se posaient sur leur doux calice pour y butiner un peu de ce miel qu'il versait de ses lèvres dans le cœur de ses frères. Il conversait ainsi avec les fleurs et les prêchait quand il les voyait en grand nombre, comme si elles s'étaient rassemblées pour l'entendre. Mais il aimait surtout les animaux, qui ont plus de rapport avec l'homme dont ils sont les compagnons et les serviteurs et presque toujours, hélas! les victimes. Sa bête de prédilection était l'agneau, symbole du Christ par son innocence et sa douceur. François pouvait appeler les agneaux ses frères, car il était lui-même le plus tendre agneau du sacré bercail; il ne pouvait souffrir qu'on fît du mal à ces pauvres bêtes. La légende rapporte qu'ayant un jour rencontré un marchand qui portait deux agneaux liés et suspendus sur son épaule pour les conduire à la boucherie, François donna son manteau pour les racheter, puis ne sachant qu'en faire, les rendit à leur maître, en lui faisant promettre de ne pas les vendre et de les nourrir avec soin. Les grandes âmes qui vivent dans la solitude sont naturellement sympathiques aux animaux, et les animaux à leur tour, sentant bien qu'ils n'ont plus affaire à leurs bourreaux, dépouillent leur férocité et leur sauvagerie, rendent à l'homme tendresse pour tendresse et reconnaissent en lui le roi de la création.

Saint François, par un don de la grâce, était revenu à la condition primitive de l'homme au sein de la nature. Partout les animaux dans les champs accouraient sur son passage pour saluer l'homme de Dieu et recueillir sa parole. Les oiseaux battaient des ailes à son approche et fêtaient en chœur sa bienvenue. Un jour il adressa la parole à ce petit auditoire ailé : « Petits oiseaux, mes frères, dit-il, louez bien votre Créateur et aimez-le toujours; car il a pourvu à tous vos besoins : il vous a donné des plumes pour vous vêtir et des ailes pour voler. Il vous fait planer dans les libres champs de l'air, vous fait trouver un refuge dans les montagnes et les vallées, et bâtir vos nids dans les grands arbres. Vous ne semez ni ne moissonnez, et Dieu vous nourrit et vous abreuve dans l'eau des fleuves et des fontaines. » Et les oiseaux, selon ses propres paroles, se redressant avec fierté, agitaient leurs ailes et inclinaient leur tête en signe de joie et de respect. Le saint homme les effleurait de sa robe en marchant, et ses *petits frères* semblaient s'attacher à ses pas. Il les bénit enfin, et faisant sur eux le signe de la croix, il leur permit de s'envoler, et les voilà qui entonnent un divin concert. Il s'accusa de négligence en voyant les oiseaux si attentifs à sa parole; et il regretta de ne pas les avoir prêchés plus tôt. Ne riez pas, car vous venez d'entendre le prêtre et les chantres de la création célébrer Dieu sous la voûte du ciel dans le temple de la nature. Les oiseaux ont reconnu le ministre du ciel et ils ont fait silence pour écouter sa voix, comme ils font silence pour écouter Philomèle.

François était aussi musicien que poëte. En écoutant chanter le rossignol, il fut un jour touché jusqu'aux larmes, et, rivalisant avec le chantre des bois, chanta les louanges de Dieu. Vaincu dans la lutte, il félicita l'oiseau vainqueur. A la fin de sa vie, il désirait, pour récréer son esprit, entendre à son oreille quelques chants mélodieux. La règle s'y opposait; mais les anges vinrent au-devant de ses désirs, et au milieu d'une nuit où il avait prolongé ses veilles, un luth merveilleux résonna sous ses fenêtres. On ne voyait personne, et François, ravi en Dieu, crut entrer dans le ciel au bruit des saints concerts. Quelle nature de poëte! et quelle différence avec ces imitateurs de l'art provençal qui semblent oublier leur patrie pour enseigner à la jeunesse l'art de passer sa vie aux pieds des femmes, dans les raffinements égoïstes de la volupté dont les tyrans seuls recueillent les fruits.

Cette Italie si pittoresque et si riche n'apparaît jamais dans leurs vers. Saint François, qui n'est pas non plus un poëte descriptif et qui ne peint que son âme, s'est du moins inspiré de la belle nature qu'il contemplait dans ses extases solitaires. Homme du Nord, il n'eût peut-être regardé Dieu qu'en lui-même; homme du Midi, il chercha Dieu dans la nature physique comme dans la nature morale, et son beau pays resta incrusté dans son imagination. C'est que l'Ombrie est une terre aimable et splendide avec son doux climat, ses rochers grandioses, ses forêts silencieuses, ses cascades retentissantes, ses rivières tranquilles, ses champs féconds, ses plaines et ses montagnes qui se regardent avec amour. Ce paradis terrestre où l'âme sous un ciel serein s'élève si naturellement à Dieu, était bien digne de voir naître dans son sein cet homme primitif, ce nouvel Adam, type de l'homme rentré en grâce avec Dieu et en harmonie avec la création rendue docile à sa voix.

Quand l'homme cherche la solitude pour fuir la méchanceté des hommes, devant ces ineffables beautés et cette innocence de la nature, au milieu de ces animaux qu'il aime et dont il est aimé, il doit éprouver une singulière antipathie pour l'humanité déchue; mais quand l'homme ne cherche dans la solitude que la voix de Dieu, il sent grandir son amour pour ses semblables dans l'amour qu'il porte à tous les êtres, et l'harmonie qu'il voit régner dans la nature, il s'efforce de l'établir parmi les hommes. C'est la mission civilisatrice de saint François dans ce temps de haine, de tyrannie et de vengeance, qui vit, après les guerres sacriléges de Frédéric II et de Mainfroy, les atrocités d'Ëccelino, contre lequel l'Église dut entreprendre une croisade; le supplice effroyable d'Ugolin, périssant de faim avec ses fils par ordre d'un archevêque; les vêpres siciliennes enfin, provoquées par le gouvernement tyrannique de Charles d'Anjou, qu'un pape français avait mis à la tête d'un peuple italien. C'est quand l'œuvre de l'Église était menacée de disparaître dans une mer de sang, quand l'Italie ressemblait à un immense abattoir, que saint François délivrait les agneaux de la boucherie, qu'il montrait les bêtes en paix avec l'homme et répandait ses tendresses sur la nature entière. Quelle leçon! et que de discordes populaires furent apaisées à la voix de cet homme, ange d'amour descendu du ciel pour réconcilier les hommes entre eux, en les rappelant à l'Évangile et au pardon des injures! Pour cela sans doute la prédication jouait un plus grand rôle que la poésie; mais tout était poésie dans la vie de saint François. Les trois grandes sources d'inspiration : Dieu, l'homme, la nature, débordaient de son cœur comme d'un vase trop plein.

Restait la question de l'art. Les cantiques de saint François, qui sont des actes religieux et non des exercices littéraires, brillent par la simplicité, la naïveté et la précision du style. La versification accuse parfois une main inexercée; le tour d'imagination est chevaleresque, original, passionné. On sent que ces élans poétiques sont sortis tout brûlants de l'âme inspirée d'un ascète. Le premier de ses chants et le plus célèbre est le *Cantique du soleil*, soumis à un rhythme musical par un des premiers disciples du saint pénitent, *frère Pacifique*, ainsi appelé parce qu'il était allé chercher la paix après les bruits et les orages du monde, car il avait joui d'une grande renommée et mérité le titre de *Roi des vers*, quand il suivait l'école des troubadours. Quel était son nom dans le siècle? Nul ne le sait; il prit soin en entrant dans le cloître d'effacer les traces de sa gloire mondaine. Il n'est resté de lui que ce curieux monument, où son nom est associé à celui de saint François, et qui marque la date des premiers chants sacrés dans la langue italienne et peut-être le premier essai de musique religieuse en dehors du mode grégorien.

Un autre chant lyrique d'une versification plus régulière, où sans doute le Roi des vers avait mis la main, est destiné à perpétuer la mémoire de la vision miraculeuse du pénitent d'Assise, quand, sur le mont d'Alvernia, un ange lui apparut vêtu de six ailes de feu et attaché à une croix. Abîmé dans son extase, il ressentit une si grande joie et une si vive douleur que ses mains et ses pieds furent percés de clous. C'est un fait que d'innombrables témoins ont attesté sous la foi du serment. Saint François a écrit en traits de feu le récit poétique de cet événement mémorable. On dirait un chevalier luttant dans un assaut suprême contre un bras invincible. Il est terrassé par une lance amoureuse qui le traverse de part en part. Puis, reprenant ses forces, il fait la guerre au Christ, et chevauche sur son terrain pour se venger de sa défaite. Puis il fait un pacte avec son vainqueur qui ne l'a vaincu que par amour. « L'amour m'a mis dans la fournaise, l'amour m'a mis dans la fournaise; il m'a mis dans la fournaise d'amour. » Cette figure enthousiaste de la répétition, où l'âme se fait écho à elle-même pour redire ce qu'elle voudrait se dire éternellement, n'est certes pas une habileté d'artiste dans la bouche de saint François, c'est le feu de l'amour divin qui s'exhale, et le poëte, dans son imagination délirante, évoque en vain des paroles de flammes pour exprimer l'inexprimable. Arrêtons-nous devant ces mystères de l'âme : ils ont aussi leur pudeur.

L'œuvre de saint François ne pouvait être considérable. Il avait mieux à faire qu'à passer son temps à versifier; mais son inspiration religieuse ne fut pas perdue pour son siècle. Les arts ont trouvé dans son tombeau comme dans sa vie l'étincelle sacrée qui allait embraser le génie italien et faire surgir d'immortels chefs-d'œuvre d'architecture, de peinture et de poésie. Deux églises superposées s'élevèrent sur la tombe du saint pénitent, pour porter jusqu'au ciel la reconnaissance populaire, et les grands faits de sa vie se gravèrent sur la toile et sur les fresques vivantes de Cimabue et de Giotto. Toute une école de poëtes se forma parmi les disciples du mendiant d'Assise. Après le frère Pacifique ce fut saint Bonaventure et le plus illustre de tous, Jacopone de Todi.

Saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin. — L'ordre de Saint-François fut créé pour éclairer le peuple comme l'ordre de Saint-Dominique pour éclairer les classes lettrées de la société. Les dominicains eurent pour mission de faire connaître Dieu; les franciscains de le faire aimer; ainsi les uns agissaient sur l'esprit, les autres sur le cœur. Voilà pourquoi les premiers furent avant tout des savants et les seconds des poëtes. En établissant cette distinction entre les deux grands ordres religieux du treizième siècle, je ne veux qu'indiquer une tendance manifeste. Il y eut parmi les dominicains comme parmi les franciscains des hommes assez grands pour agir sur toutes les puissances de l'âme, et s'adresser tour à tour, quelquefois en même temps, à l'esprit et au cœur.

Le restaurateur de l'ordre de Saint-Dominique, en notre siècle, porta dans l'éloquence sacrée autant de poésie que de science; mais sa parole ne s'adressait qu'à un auditoire d'élite et n'était pas faite pour le peuple. Cette grande voix, dont le monde catholique pleure en ce moment la perte, ne fut pas la seule à unir le mysticisme au dogmatisme religieux. Saint Bonaventure avait donné le même exemple dans sa chaire de l'université de Paris; mais le grand docteur, fidèle aux traditions de saint François, faisait passer la science par l'imagination et par le cœur avant de la faire passer par l'esprit. Saint Thomas d'Aquin son rival, suivant les traditions de saint Dominique, se fit l'organe de la vérité, et, en enseignant la foi ne poursuivit qu'un but : subjuguer la raison. Il avait pourtant aussi un cœur de feu. Jamais vocation plus divine n'apparut parmi les enfants des hommes. Il n'avait que dix-sept ans quand il résolut de quitter le monde pour préparer son âme à ce sublime apostolat de la science et de la sainteté, qui en fit le plus savant des saints et le plus saint des savants, selon l'expression d'un historien. Il appartenait à une des plus illustres familles de l'Italie, la famille des comtes d'Aquino. Sa mère, désolée de sa résolution, s'efforça vainement de le retenir par ses larmes; ses frères, officiers distingués à la cour de Frédéric II, lui suscitèrent des obstacles insurmontables à tout autre qu'à cet enfant héroïque; ses sœurs, qu'il aimait comme la moelle de ses os, se jetèrent à ses pieds pour vaincre sa résistance et ne gagnèrent qu'à se faire religieuses avec lui. Enfin, pour dernière séduction, une femme éclatante de beauté se présenta dans sa chambre et tendit des piéges à son innocence. Le jeune homme, pour répondre à ses caresses, la poursuivit avec un tison enflammé. Puis traçant en traits de feu une croix sur le mur, il se jette à genoux pour remercier Dieu de sa victoire; et pendant qu'il était en prière, un ange apparut lui ceignant les reins. Tout fut dit : l'âme était maîtresse de la chair et du sang. Cet homme n'était pas un homme, c'était un esprit. Il fut soustrait à toutes les séductions du monde. L'innocence, ô prodige, fut pour lui le prix de la lutte! Dieu avait voulu accorder le privilége d'une éternelle innocence à ce grand esprit, pour lui permettre de sonder d'un œil calme tous les abîmes de la vérité. N'y avait-il pas là une poésie? Oui certes, et la plus grande des poésies, car elle venait du ciel. Saint Thomas a écrit des hymnes d'une grande élévation, parmi lesquelles on distingue les belles proses de la *Fête-Dieu* ou du saint sacrement dont il a été l'organisateur. Mais le glorieux élève d'Albert le Grand avait donné à son esprit une autre direction, et ses œuvres scientifiques, où il atteint pour son temps les dernières limites du savoir, ont formé des théologiens et des philosophes, mais non pas des poëtes, car l'imagination et la sensibilité n'ont aucune part dans ces monuments de raison, construits par la logique sur l'indestructable base de la révélation et de la foi. Je n'en fais pas un reproche à saint Thomas : la démonstration de la vérité n'a jamais rien eu de commun avec la poésie, qui contemple et médite, mais ne raisonne pas.

M. Ozanam a appelé la *Divine Comédie* la somme philosophique et littéraire du moyen âge, et le Dante le saint Thomas de la poésie. C'est une superbe assimilation; mais elle ne prouve qu'une chose, c'est que saint Thomas a formé l'esprit théologique et philosophique du Dante. La poésie qui dormait au fond de l'âme d'Alighieri, ce n'est pas l'auteur de la *Somme* qui l'a éveillée, c'est celui qui intitulait ses œuvres les *Six Ailes des Séraphins*, les *Sept Chemins de l'Éternité*, *l'Itinéraire de l'Ame à Dieu*; c'est saint Bonaventure et l'école franciscaine. Bonaventure et Thomas, quel contraste et pourtant quelle similitude entre ces deux hommes, qui résument en eux toute la gloire de la science et de la vertu chrétiennes au moyen âge : tous deux ils furent chastes comme des anges, et tous deux ont mérité ce nom d'ange par l'élévation du génie; mais il y a des degrés dans la hiérarchie des esprits célestes, et le *Docteur séraphique* était plus près de Dieu que le *Docteur angélique*. Tous deux ils ont vu la vérité : l'un par la raison, l'autre par le cœur. On dirait que le premier a été envoyé parmi les hommes pour expliquer logiquement la pensée divine; le second pour faire admirer et pour faire aimer la beauté incréée qu'il semble avoir contemplée face à face, et dont il retrouve partout dans la nature et dans la conscience les divins attributs. Celui-ci représente donc l'idéalisme contemplatif, l'intuition, le mysticisme; celui-là le réalisme dogmatique, le raisonnement, la déduction. Bonaventure, en un mot, est le Platon de la théologie; saint Thomas en est l'Aristote; mais ils sont tous deux aussi supérieurs à Aristote et à Platon que la foi est supérieure à la raison.

Malgré la diversité de leurs tendances, ces deux génies sublimes poursuivaient un même but : la glorification de Dieu. Et comme s'ils avaient été faits pour se compléter l'un par l'autre, et comme s'ils devaient être à jamais unis dans l'admiration des hommes, ils ont vécu à la même époque, professé dans la même chaire à l'université de Paris, et ils sont morts dans les mêmes circonstances : l'un en se rendant au concile général de Lyon, l'autre au sein du même concile. Enfin, pour dernier rapprochement, ils étaient nés tous deux dans un château, et tous deux ont renoncé aux richesses de la terre pour les trésors du ciel.

Toutefois le plus détaché des honneurs ne fut pas le disciple du Pauvre d'Assise. L'humilité de Thomas, refusant toutes les dignités de l'Église, et même l'archevêché de Naples, pour rester simple *professeur*, fut plus grande et plus rare que celle de Bonaventure, acceptant le chapeau de cardinal des mains d'un pape qu'il avait fait lui-même. Cependant gardez-vous bien de penser que l'illustre franciscain quitta la bure pour la pourpre. Devenu chef de son ordre, on le trouva occupé à laver les écuelles du couvent quand on lui apporta les insignes du cardinalat. C'est pour servir plus efficacement les intérêts de l'Église et pour obéir au souverain pontife qu'il consentit à revêtir la pourpre; mais quand il avait accompli sa tâche officielle, il reprenait son humble costume et gardait toute l'austérité de la règle.

Voilà les deux grandes lumières de l'Italie et de l'Église à l'époque de saint Louis, la plus glorieuse du moyen âge; mais l'un est inspiré par le Verbe et l'autre par l'Esprit de Dieu : la vérité et l'amour. Bonaventure, c'est la science inspiratrice, c'est la poésie théologique. Dante apprit à son école le symbolisme, l'intuition, l'amour divin : le symbolisme, qui ne voit dans le monde sensible que des échelons pour monter à Dieu et personnifie l'idée divine dans l'image allégorique; l'intuition, qui est le ravissement de l'âme dans la contemplation de la souveraine beauté; l'amour, qui est l'union mystique de l'âme avec Dieu dans les brûlantes ardeurs d'un céleste hyménée. Saint Bonaventure ne s'est pas borné à montrer le chemin de la poésie qui conduit à Dieu; il est descendu des hauteurs de la métaphysique pour déposer une couronne d'immortelles sur la mémoire de saint François, et pour prier aux autels de Marie. Sa *Légende de saint François* est le chef-d'œuvre des récits légendaires, par l'intérêt que l'auteur y a su répandre, autant que par l'attrait d'une vie si féconde en merveilles. Il semble que la terre et le ciel forment un concert autour de son héros pour chanter ses vertus. Les plus grandes comme les plus naïves images ne peuvent épuiser l'admiration du poëte. Il faut en citer un trait d'une grâce incomparable. « Les alouettes, ces oiseaux amis de la lumière et abhorrant les ténèbres, à l'heure où l'âme du saint homme s'envolait vers les cieux, tandis que régnait déjà le crépuscule de la nuit, vinrent en grand nombre se poser sur son toit, et tourbillonnant avec une joie singulière, rendaient le plus aimable et le plus éclatant témoignage à la gloire du saint qui avait coutume de les inviter à chanter les louanges divines! »

L'auteur parle en historien, mais il a l'imagination et l'âme d'un poëte. Il ne manque guère à ce livre, dit M. Ozanam, que la versification pour l'appeler un poëme. Nous n'admettons pas cette restriction : il ne manque rien à ce livre, pas même la versification, pour l'appeler un poëme. On ne peut y regretter qu'une chose : c'est qu'une vie si populaire soit écrite en latin, dans un latin facile sans doute, mais au-dessus de l'intelligence du peuple. Il faut ajouter, pour la justification de l'auteur, que le latin en ce temps-là était encore compris par la majeure partie des populations de la Péninsule, et que Bonaventure, pour éterniser la mémoire du fondateur de son ordre et le faire connaître à la chrétienté tout entière, devait emprunter la langue de l'Église. Ce livre a servi de fondement aux arts du dessin, comme à la poésie populaire des *Petites Fleurs de saint François*, écloses au soleil du quatorzième siècle pour parfumer la vie de saint François et de ses compagnons, de sainte Claire et de saint Antoine.

Bonaventure ne s'est pas borné à exhaler en prose son âme harmonieuse. Un cœur si tendre ne pouvait pas se borner à aimer Dieu et les hommes, et un cœur si chaste ne pouvait aimer d'autre femme que la plus pure et la plus vertueuse des filles d'Ève, la Vierge sans tache, la mère du fils de Dieu, la reine du ciel. C'est lui qui, le premier, fit donner au bronze le salut de l'ange à Marie, en instituant l'*Angelus* dans les églises de son ordre.

Mais la note aérienne de l'airain sonore ne parlait pas assez au cœur brûlant de Bonaventure. Il fit résonner sous ses doigts en l'honneur de Marie la lyre chrétienne et la harpe de Solyme. Nous avons de lui un doux et pieux cantique en vers syllabiques rimés, où les grandes et gracieuses images de la nature et de la Bible, qui expriment la beauté, l'éclat, la pureté, l'innocence, la sainteté, sont enchassées comme les perles d'un diadème ou tressées comme une guirlande mystique de fleurs et d'étoiles autour du nom de Marie. C'est un cantique d'amour écrit pour l'oreille du peuple, dans un latin d'une simplicité charmante, que Corneille a traduit d'une main pieuse en vers français, comme il avait traduit l'*Imitation*, pour consacrer à Dieu les restes d'un génie qui semblait se régénérer au souffle de l'Évangile.

Saint Bonaventure n'a écrit qu'en latin. Ceux qui après lui ont repris la lyre de saint François n'ont plus chanté pour le peuple que dans sa langue.

Jacopone de Todi. — Le plus grand des poëtes franciscains précurseur et contemporain du Dante est Jacopone de Todi. Sa vie est le plus curieux et le plus étrange de ses poëmes, car c'était un fou sublime, comme le sont tous les hommes dont la tête est au ciel et plus souvent dans les nuages; mais celui-ci savait en dégager la foudre; il en fut atteint lui-même en entrant dans la vie religieuse.

Jacopo de Benedetti appartenait à une famille noble de Todi, patrie du pape Martin I^{er}. Après une jeunesse turbulente et dissipée, il devint un des jurisconsultes les plus distingués de l'Italie. Il avait, par des moyens plus habiles qu'honnêtes, réparé sa fortune ébréchée et s'était uni à une jeune personne de haute naissance, aussi riche qu'aimable, aussi belle que vertueuse. Un jour, elle assistait à des jeux publics, montée sur une estrade préparée aux nobles dames de Todi. Tout à coup les planches se brisent. On jette des cris. Jacopo le jurisconsulte accourt et prend dans ses bras sa femme évanouie. Il veut entr'ouvrir ses vêtements; elle le repousse par pudeur. Jacopo l'emporte loin de la foule. Il délie sa robe. Qu'aperçoit-il? un cilice! sous les habits de l'opulence! Et c'est lui sans doute qui, par sa vie en dehors et par ses injustices, avait provoqué ces mortifications. C'était un avertissement de la Providence. Jacopo le comprit, vendit ses biens, les distribua aux pauvres et dit au monde un éternel adieu. La douleur et le repentir le saisirent par la gorge et le secouèrent si violemment qu'il semblait avoir perdu la tête. Il s'était jeté sur les livres saints pour en arracher les secrets. Il n'y avait trouvé que charité, humilité, renoncement. Il parut dans les rues en haillons comme le mendiant d'Assise, et il fut accueilli par les huées des enfants du peuple. Au milieu d'une fête, il s'était mis à marcher à quatre pattes, presque nu, chargé d'un lourd fardeau, la bride au cou. On le surnomma Jacques l'Insensé : Jacopone, nom qu'il devait rendre à jamais célèbre. La foule s'attroupait sur son passage, et quand on l'avait suffisamment montré aux doigts, il se retournait et haranguait la multitude, rappelant avec une éloquence indignée les hommes à leurs devoirs. Il était entré dans le tiers ordre de Saint-François, milice laïque qui n'engageait qu'à deux choses : être pauvre et charitable. Jacopone se plongea tout entier dans la théologie; mais il était du bois dont alors on faisait les bûchers : il avait le tempéramment d'Arnaud de Brescia et de Savonarole.

Pour échapper à l'hérésie et discipliner la fougue de son caractère, il alla frapper à la porte d'un monastère de saint François. On hésita d'ouvrir, car on redoutait les folies de l'Insensé. Jacopone composa alors deux pièces de vers, l'une en latin, l'autre en italien. La séquence latine était un exercice de rhétorique, de la rhétorique du temps, qui n'apprenait à faire que du latin et du latin sacerdotal. La pièce italienne était un chef-d'œuvre d'originalité, d'humilité et de hardiesse, un mélange de piété ardente et de satire contre les témérités et les subtilités de la science du moyen âge. « La science est chose divine, disait-il; c'est un creuset où se purifie l'or de bon aloi; mais une *théologie sophistique* a fait la ruine de plusieurs. » Il déclare renoncer à tout pour se pénétrer de la folie de la croix dont déjà l'amour l'embrase. C'est le premier essai de Jacopone dans le dialecte du peuple, et, avant lui, aucun poëte italien ne possédait, non cet art, mais cet accent, cette énergie, cette âme de feu. « La douleur et la solitude, ces deux grandes maîtresses du génie, dit Ozanam, avaient fait du jurisconsulte un poëte. » L'ordre des Frères mineurs n'hésita plus; il ouvrit à deux battants les portes du monastère à cet homme dont il avait senti l'âme héroïque palpiter sous ses vers brûlants. C'était un second François, fou de la même folie et pleurant aussi dans les campagnes, « parce que l'amour n'était pas aimé. » Rien ne surpasse la charité de cet homme, rien que le Christ, en qui l'homme dépassait l'humanité, puisqu'il était Dieu. Saint François était plus simple et peut-être plus vrai. Mais Jacopone aimait Dieu et les hommes et se détestait lui-même avec une ardeur, avec une fougue d'imagination dont saint François n'approchait pas. Écoutez ceci : « Je voudrais, pour l'amour du Christ, souffrir avec une parfaite résignation tous les travaux de cette vie, toutes les peines, les angoisses, les douleurs qu'on peut exprimer par la parole ou concevoir par la pensée. Je voudrais aussi de bon cœur, qu'au sortir de la vie, les démons emportassent mon âme dans le lieu des supplices pour y supporter tous les tourments dus à mes péchés, à ceux des justes qui souffrent en purgatoire, et même des réprouvés et des démons, s'il se pouvait; et cela jusqu'au jour du jugement dernier, et plus longtemps encore, selon le bon plaisir de la Majesté Divine. Et par-dessus tout, il me serait très-agréable et d'un souverain contentement que tous ceux pour qui j'aurais souffert entrassent avant moi dans le ciel, et qu'enfin, si j'arrivais après eux, tous ensemble s'entendissent pour me déclarer qu'ils ne me sont redevables de rien. » C'est l'extravagance de l'amour poussé jusqu'aux dernières limites du sacrifice de soi; mais c'est l'extravagance qui fait les poëtes, les saints et les héros. On serait tenté de croire à un raffinement d'amour-propre et d'orgueil dans cet excessif amour de Dieu et des hommes. N'en croyez rien; pour Jacopone, le dernier des hommes c'est lui-même. Il ne se jugea pas digne des honneurs du sacerdoce et voulut rester frère lai, occupé des plus humbles charges du monastère. Plus il avait vécu autrefois dans la mollesse, plus il vivait maintenant dans l'abstinence. Il fut tenté un jour de manger de la viande. Attendez, dit-il à ses sens, vous allez en jouir, et il suspendit, dans sa cellule, un morceau de chair sanglante qu'il laissa pourrir pour supplicier son odorat; mais l'odeur se répandit dans le couvent, et le coupable fut jeté dans une prison infecte. Il ne demandait pas mieux. Dans la joie du triomphe remporté sur lui-même, il fit un de ses plus beaux cantiques : « O joie du cœur, qui fais chanter d'amour! »

O giubilo del core,
Che fai cantar d'amore!

Voilà l'homme. Sa soif de pénitence et d'expiation le mit en lutte avec Boniface VIII. Triste époque, qui vit la papauté déchoir dans l'opinion publique, en perdant le prestige de son autorité politique en Italie et son ascendant sur les rois. Les dissensions du clergé eurent aussi leur part, et une grande part dans cette décadence. Boniface VIII était de la trempe des grands papes par son énergie et par sa science canonique; mais il se trompait de date : il avait la main trop rude pour cicatriser les blessures de l'Église, et il devait se briser contre d'invincibles obstacles. Il était fait pour être roi plutôt que pour être pontife. S'il eût vécu au temps de Grégoire VII ou d'Innocent III, il ne les eût pas égalés par la sainteté de sa vie ni par sa vigilance à sauvegarder la pureté des mœurs, mais il eût été, en Europe, le plus grand des rois. A la fin du treizième siècle, le monde avait besoin de justice comme dans tous les temps, mais d'une justice tempérée par la miséricorde et la douceur. Boniface n'a pas compris son temps. Sa conduite fut tour à tour un anachronisme et un défi. Et, pour tout dire en un mot, son malheur fut d'avoir moins étudié l'Évangile que le droit canon. Nous allons en juger dans sa conduite à l'égard de Jacopone de Todi.

L'ordre des Frères-Mineurs s'était divisé en deux partis. Les uns, pour augmenter leur influence sociale, se relâchaient de l'austérité primitive : c'étaient les hauts dignitaires de l'ordre auxquels on avait donné le nom de conventuels. Les autres étaient les pénitents sincères, les vrais disciples de saint François, les frères spirituels. Jacopone, cela va sans dire, fut du nombre de ces derniers. Célestin V, un saint ermite arraché malgré lui de sa cellule par le choix des cardinaux, permit aux frères spirituels de maintenir, dans toute sa rigueur, l'austérité monastique et de vivre dans des couvents séparés. Jacopone, reconnaissant, adresse à Célestin une épître qui ressemblait plus à une menace qu'à un hommage. « Que vas-tu faire, Pierre de Morrone, disait le sauvage pénitent? Te voilà venu à l'épreuve. Nous verrons ce que tu as préparé dans les contemplations de ta cellule; si tu trompes l'attente du monde, tu seras maudit. Défie-toi des bénéficiers, toujours affamés de prébendes...... Garde-toi des concussionnaires...... Si tu ne sais t'en défendre, tu entonneras un triste chant. »

Célestin trembla pour sa conscience, et, quelques mois après, il déposa la tiare et rentra dans sa cellule : c'est alors que fut élu Boniface.

Cet héroïque pontife fut atrocement calomnié; mais il ne fit rien pour désarmer ses ennemis, et il eut l'art malheureux de s'en créer de nouveaux. Il crut d'abord son autorité intéressée à soumettre les frères spirituels aux chefs conventuels. Ce qu'avait fait Célestin fut défait par un coup d'État pontifical. Jacopone, qui avait dans ses veines plus de sang évangélique que Boniface, ne fut pas maître de son indignation, et, au nom des droits et des priviléges de son ordre, il foudroya le pape des plus sanglantes invectives et versa dans ses vers tout le fiel de la satire. Tout catholique fidèle, habitué à respecter le chef de sa religion, appellera révolte la conduite de Jacopone. Mais il pesait sur le nouveau pontife des soupçons si graves, il avait suscité de si fortes haines, que le fougueux franciscain put se croire obligé, en conscience, de saper l'autorité d'un pape dont la nomination paraissait illégitime. Boniface était accusé d'avoir, par ses violences, forcé son prédécesseur à abdiquer. Les apparences étaient contre lui, car il avait fait enfermer dans un château le saint pontife. Deux cardinaux de la famille célèbre des Colonna protestèrent publiquement contre l'élection de Boniface. Jacopone, convaincu que le pape était un usurpateur, souscrivit à leurs attaques. Il était dans l'erreur, malgré sa science de jurisconsulte, mais il était de bonne foi et croyait servir les intérêts de l'Église. « L'Église pleure, dit-il dans un de ses chants spirituels, elle pleure et se lamente, elle sent tout le malheur d'une détestable condition. O noble et douce mère! pourquoi pleurer? — Mon fils, je me vois sans époux et sans père...... Les miens, jadis, vivaient en paix; maintenant je les vois en discorde;..... je vois la pauvreté bannie..... Ils ont remis en honneur l'or et l'argent. Où sont les apôtres pleins d'amour?.... où sont les prélats justes et fervents, dont la vie faisait le salut des nations? La pompe, la puissance et les grandeurs sont venues me gâter une si noble compagnie. Où sont les docteurs pleins de sagesse? J'en vois beaucoup qui ont grandi en science, mais leur vie ne s'accorde point avec mes lois..... O religieux! votre tempérance, jadis, faisait mon bonheur. Maintenant je vais visitant les monastères : il en est peu où mon âme soit consolée..... Dans tous les États, je vois le Christ mort; ô ma vie! ô mon espoir! ô ma joie! Dans tous les cœurs, mon Dieu, je te vois étouffé! » Ozanam ajoute : « En ce qui touche le relâchement des prélats, Jacopone n'a pas d'expressions si hardies qui n'aient été égalées par saint Bernard et par saint Antoine de Padoue. » Puis le grand chrétien, citant la plus cruelle satire du pénitent de Todi, fait une réflexion admirable que tous les partis feront bien de méditer : « D'autres se scandaliseront d'un tel spectacle; nous pouvons nous y instruire: *Nous y apprendrons, pour les temps de discorde, à croire la vertu possible dans des rangs qui ne sont pas les nôtres, et à mesurer nos coups dans la mêlée, puisqu'ils peuvent tomber sur des adversaires dignes de tous nos respects.* »

Jacopone fut frappé d'excommunication avec les Colonna, et, après que Palestrina, leur forteresse, fut tombée aux mains de Boniface VIII, une horrible prison se ferma sur l'imprudent poëte; mais le vieux pénitent était au comble de ses vœux. « Il y avait trente ans qu'il priait Dieu de le punir; et dans la joie de se voir exaucé, il mêlait ses chants au bruit de ses fers [1]. » Jacopone comprit sa faute et implora fièrement son pardon. Boniface fut sourd à la voix du prisonnier. Le jubilé universel de l'an 1300, magnifique spectacle où le Dante trouva l'inspiration pieuse de son divin poëme, ne put fléchir l'âme implacable de Boniface.

---

[1] Ozanam.

« Du fond de sa prison, Jacopone entend les cantiques des pèlerins qui passaient, traînant leurs enfants avec eux, et portant sur leur dos leurs vieux pères pour aller chercher le pardon au tombeau des apôtres.... Et lui, tout brisé d'austérités, il n'avait part ni aux joies, ni aux prières, ni aux sacrements du peuple chrétien. » Il adressa au pape de nouvelles supplications, et cette fois dans toute l'humilité du plus profond et du plus sincère repentir. « ..... Je te prie de me tendre la main et de me rendre à saint François, pour qu'il me donne ma place à table, à côté de mes frères. Destiné à l'enfer, j'en touche déjà la porte. La Religion, qui fut ma mère, mène un grand deuil avec tout son cortége. Elle voudrait entendre ta voix puissante me dire : « Vieil homme, lève-toi. » Alors se changeront en cantiques de joie les pleurs qu'elle a versés sur ma vieillesse. » Boniface, reconnu désormais par toute la chrétienté, Boniface au comble de sa puissance, ne voulut rien entendre et laissa Jacopone dans sa prison.

O charité! ô clémence! ô devoir!.....

Il passait un jour devant le cachot du saint homme. « Eh bien, Jacques, lui cria-t-il? Quand sortiras-tu de ta prison? — Saint Père, répondit le religieux, quand vous y entrerez. » La prédiction se réalisa bientôt, quand Nogaret, dans Anagni, s'empara de la personne du pape et souffleta le Christ dans son vicaire. Un mois après, Boniface expirait de douleur, en désarmant l'histoire et trouvant des vengeurs, non de sa politique, mais de la papauté outragée, jusque dans les rangs de ses plus mortels ennemis [1]. Il emporta dans sa tombe la suprématie temporelle des papes en Europe. Un an s'était à peine écoulé que la papauté devenait française, s'aliénait, par l'élection de Clément V, Rome et l'Italie, transférait sa résidence à Avignon, et préparait ainsi le grand schisme d'Occident, qui désola l'Église jusqu'au milieu du quinzième siècle. Boniface, sans le vouloir, fut la cause première de ces malheureux événements, qui ouvrirent la voie au protestantisme par l'affaiblissement des croyances.

Le vieux pénitent de Todi, qu'il avait laissé sous le coup de l'excommunication, en fut relevé par le fils d'un berger de Trévise, Benoît XI, général des frères mineurs, qui déposa pour la triple couronne le cordon de Saint-François. Jacopone passa les dernières années de sa vie dans la prière et dans la poésie, plus divines que jamais, et son âme s'envola au ciel dans un nuage d'encens. Le peuple qu'il avait édifié par ses exemples et par ses chants sacrés lui érigea des autels, et l'Église fut assez sage pour ne se souvenir que de ses vertus. La postérité mit cette différence entre lui et son persécuteur, qu'elle appela le premier le bienheureux Jacopone, et le second, Boniface tout court.

---

[1] Voir le Dante, *Purgat.*, XX.

En montrant l'homme nous avons montré le poëte. Car ses chants c'est sa vie, et sa vie c'est son âme. Il nous reste à caractériser ses œuvres et à dire la place qu'il occupe dans l'art italien.

Jacopone a écrit plus de deux cents pièces, quelques-unes en latin, la plupart en italien, dans le dialecte de l'Ombrie. Le plus beau de ses chants est le *Stabat*, dont chaque mot semble distiller des larmes. Jamais douleur fut-elle égale à la douleur de cette mère incomparable assistant debout au pied de la croix, à l'agonie de son divin Fils! Qui pourrait, s'il n'est insensible à la pitié, chanter le *Stabat* sans émotion? On l'a mis en musique bien des fois. Les plus grands maîtres s'y sont essayés et l'ont traité avec amour. Mais rien, ni le *Stabat* de Pergolèse, ni le *Stabat* de Rossini, ne donne l'idée de cette insondable et divine douleur comme la grave et pieuse simplicité du plain-chant, dont tous les sons retentissent dans l'âme avec l'accent de la prière. Depuis le *Super flumina*, on n'a écrit dans aucune langue une aussi touchante élégie. Sans doute le sujet est divin, et pour un poëte sacré il n'en est pas de plus inspirateur. Mais Jacopone a la gloire d'avoir atteint l'idéal du genre. N'eût-il fait que cela, il mériterait d'être appelé un poëte de génie, car le génie seul a le don de faire couler intarissablement les larmes sur une douleur aussi étrangère à nos douleurs. Le poëte de Todi a écrit sur le même rhythme un autre *Stabat*, le *Stabat* de la crèche, aussi gracieux que le *Stabat* du Calvaire est touchant.

Jacopone a prouvé qu'il possédait la langue de l'Église; mais il ne tarda pas à abandonner l'idiome des savants pour l'idiome du peuple, autant par humilité que par calcul. En vrai disciple du Christ et de saint François, il avait compris que le peuple, le bas peuple, le petit peuple des pâtres, des bouviers, des bûcherons, des laboureurs, était la séve du christianisme. C'est à eux qu'il voulut adresser ses vers, et il écrivit dans leur langue, non dans la langue des cours et des palais, comme le Dante, mais dans la langue des rues et de la chaumière, dans la langue de son pays.

Les poésies sacrées de Jacopone se divisent naturellement en trois catégories : les poésies théologiques ou mystiques, les poésies satiriques et les compositions variées consacrées à l'éducation du peuple ou à la célébration des fêtes religieuses.

Nous avons vu le pénitent de Todi déclarer la guerre à la science, non à la science véritable, mais à la science fausse, sophistique, orgueilleuse, telle qu'elle était devenue depuis Thomas et Bonaventure. « Paris, dit-il, a détruit Assise, et leurs lecteurs nous ont mis dans la mauvaise voie. »

Quoi qu'il en dise et quoi qu'il en pense, Jacopone est un savant; mais sa science à lui est la science du cœur, la science de la vertu, qui n'a pas de secrets pour son âme. « La vraie sagesse instruit les hommes par l'amour et se révèle aux cœurs purs. » Oui, la science comme l'entend Jacopone dans ses vers est poétique et souverainement poétique, car c'est la recherche de l'inconnu, la soif de l'infini, l'infiniment petit qui se perd et s'abîme dans l'infiniment grand, l'anéantissement du créé devant l'incréé, l'échelle de Jacob de l'âme humaine d'où descendent sur la terre et où montent vers Dieu des anges mystiques qu'on appelle Vertus : Humilité, Pauvreté, Pitié, Obéissance, Tempérance, Justice, Conseil, Sagesse, Chasteté, Intelligence, Force, Magnanimité, Foi, Espérance, Persévérance, Repentir et Amour. C'est la science morale, c'est la psychologie, c'est la métaphysique transcendantale et c'est la poésie. Nous admettons cela et nous battons des mains; mais ce que nous n'admettons pas, c'est que la science d'Aristote, la logique, la scolastique, le raisonnement, la démonstration, puissent jamais entrer dans le domaine de la poésie. Montrer qu'une chose est vraie comme deux et deux font quatre, c'est très-bien, mais cette vérité-là est froide et incolore, sans visage et sans cœur. Ce n'est pas la beauté, ce n'est pas la bonté, ce n'est pas la gracieuse ou la radieuse image, c'est la vérité de l'esprit, ce n'est pas la vérité de l'âme, ce n'est pas l'émotion, ce n'est pas le sentiment, ce n'est pas la réalité vivante, ce n'est pas l'idéal, ce n'est pas la poésie : voilà toute notre pensée.

L'inspiration de Jacopone, si sereine sur les hauteurs, est violente et triviale quand il s'abat dans les chemins fangeux où se coudoient les vices du siècle. Ce siècle, malgré ses grandeurs chrétiennes, était dévoré du chancre de la barbarie et du sensualisme. Le triomphe des mauvais instincts menaçait la civilisation des plus terribles cataclysmes! Et ceux qui devaient sauver le monde par la sainteté de leur vie étaient souvent, hélas! gangrenés eux-mêmes par l'opulence, mère de l'égoïsme, de l'orgueil, de l'oisiveté, de la corruption des mœurs. L'Italie était livrée à toutes les saturnales de la chair et du sang, à toutes les orgies du crime. Les victoires de l'esprit sur la matière étaient confinées au fond des cloîtres, et là même, dans ces asiles de la piété et de la vertu, le mal parfois régnait en maître. Il était temps d'arrêter ces scandales, car l'ennemi frappait aux portes.

Malheur aux prophètes d'Israël qui gardent le silence quand le peuple et les lévites même sacrifient dans leur cœur à des dieux étrangers. Alors Dieu se retire et laisse faire la tyrannie et l'impiété.

Les plus grands criminels, les monstres de cruauté et de luxure, résidaient dans les palais. Ce n'est pourtant pas à eux que le poëte de Todi s'adresse; non qu'il les craigne, il ne craint que Dieu. Je me trompe, il ne craint pas Dieu, car il l'aime trop pour le craindre. La mort pour lui, c'est la suprême vie. Mais il veut faire l'éducation morale du peuple, et il le met en garde contre les séductions du mal. Pour cela, toutes les armes lui sont bonnes, pourvu qu'elles portent. Au besoin, il ramassera la boue et il en couvrira le vice pour le montrer dans toute sa hideur; il est parfois grossier comme le peuple, mais jamais licencieux.

Ses satires contre les femmes prouvent que la modestie n'était pas la principale parure des dames italiennes de son temps. Jacopone blâme énergiquement la recherche des artifices, chez les femmes mariées surtout. « O femmes! considérez les mortelles blessures que vous faites : dans vos regards vous portez la puissance du basilic. Le serpent basilic tue l'homme par les yeux : son œil empoisonné fait mourir le corps. Le vôtre est bien plus cruel : il tue l'âme. » Le pieux auteur ne ménage pas ses expressions en songeant aux dangers de la jeunesse. « Servantes du diable, dit-il, *serve del diavolo,* avec vos artifices vous lui envoyez un grand nombre d'âmes. » Ce n'était pas un galant homme, et s'il avait vécu en France au temps de Louis XV, de Bernis ou Chaulieu auraient pu lui apprendre le langage de la bonne compagnie.

Jacopone, en ouvrant la porte du cloître et du sanctuaire, s'était fait illusion sur les vertus du sacerdoce au treizième siècle. Il ne voyait que les grands exemples, et semblait ignorer que le froc ne protége pas plus l'homme contre les passions que le laurier ne protége de la foudre le front du poëte. Il devait pourtant connaître les enseignements du passé, et il connaissait par lui-même la triste fragilité de notre nature; mais sa conversion était si sincère et sa foi si vive, qu'il rugit d'indignation et promena de cellule en cellule le fouet vengeur.

Il avait l'âme trop bouillante et l'imagination trop fougueuse pour n'être pas exagéré. On dirait, à l'entendre, qu'il n'y avait dans ce grand siècle d'autres imitateurs du Christ que quelques rares adeptes des austérités claustrales. Quand il nous montre la Pauvreté cherchant asile parmi les prélats et les religieux, et chassée partout à coups de bâton par la valetaille *comme une odieuse vieille,* il nous parle un langage qui, dans la bouche de tout autre, passerait pour une impiété.

Les âmes timides, les consciences timorées, crurent que le règne de l'*Antechrist* était arrivé. Dans le *Combat de l'Antechrist,* Jacopone s'écrie positivement : « C'est le corps du clergé qui se fourvoie et qui a pris le mauvais chemin. O seigneur Dieu, qui pourra échapper[1] ? » Quand le sacerdoce est sur la pente de l'abîme, Dieu envoie des fléaux pour le régénérer. La leçon des événements n'est jamais perdue; la vérité et la vertu, souillées par le vice et le mensonge, secouent bientôt la poussière de leurs ailes, et, s'élevant au-dessus des nuages de la perversité et de l'erreur, s'échauffent aux rayons du soleil de justice et ramènent sur la terre les célestes clartés.

---

[1] Voir Ozanam.

Jacopone, poëte théologique et satirique, est avant tout un poëte populaire. C'est par le peuple qu'il veut réformer la société religieuse et civile. Il semble avoir pressenti qu'au peuple un jour appartiendra l'empire, et que l'opinion publique sera la grande voix de Dieu dans le gouvernement de ce monde. La poésie, pour le pénitent de Todi, est une mission sainte, une mission de raison, de sentiment et de foi. Celui-là pouvait dire : « Le poëte a charge d'âmes. » Ceux qui le disent aujourd'hui l'entendent d'autre façon.

Pour mettre la religion à la portée du peuple, Jacopone a célébré en vers les grandes fêtes chrétiennes de l'année. C'est dans ces poëmes dialogués qu'il faut chercher le germe du drame populaire en Italie. La poésie n'était pas encore associée, comme en France, à la représentation des mystères; mais Jacopone, sans autre but que de frapper l'imagination du peuple et sans se préoccuper des détails de la mise en scène, a créé de petits drames d'une inspiration tour à tour sublime, naïve ou gracieuse, et toujours au niveau des enfants du peuple.

Citons, pour finir, quelques vers charmants sur la *Pauvreté*, par lesquels le disciple de saint François se rattache à son maître. « Doux amour de la pauvreté, comme nous devons t'aimer! Pauvreté, ma pauvrette, l'humilité est ta sœur; une écuelle te suffit pour boire et pour manger. »

Dolce amor di povertade,
Quanto ti degiamo amare!
Povertade poverella
Umiltade è tua sorella;
Ben ti basta la scodella,
E al bere et al mangiare.

Quelle musique et quel charme!

Voici d'autres pensées : « Pauvreté chemine sans crainte; elle n'a pas d'ennemis : elle n'a pas peur des larrons. . . . . Pauvreté meurt en paix; elle ne fait pas de testament; on n'entend point parents et parentes se disputer son héritage. — Pauvreté, ma pauvrette, mais citoyenne du ciel, nulle chose de la terre ne peut réveiller tes désirs..... Pauvreté, grande monarchie, tu as le monde en ton pouvoir, car tu possèdes le souverain domaine de tous les biens que tu méprises. — Pauvreté, science profonde; en méprisant les richesses, autant la volonté s'humilie, autant elle s'élève à la liberté..... Pauvreté gracieuse, toujours en abondance et en joie! qui peut dire que ce soit chose injuste d'aimer toujours la pauvreté? »

Illustres réformateurs qui voulez redresser l'œuvre de Dieu en appelant les pauvres à l'assaut de la société, venez vous instruire à l'école de ce mendiant de l'Évangile. Vous reconstruisez dans vos rêves la tour de Babel, et vous n'aboutissez qu'à des catastrophes. Quand le bélier révolutionnaire a secoué les murailles des institutions humaines, de l'ordre et du pouvoir, les ambitieux seuls passent par la brèche. Quand le souffle de Dieu a passé sur vos chimères, il ne reste plus qu'à rebâtir ce que vous avez détruit. Abandonnez vos rêves de cerveaux malades, et laissez aux pauvres la dignité de leur misère et la sainteté de leurs croyances. Faites-en des chrétiens, et ils mépriseront les richesses. Je le répète, il n'y a pas d'autre solution au redoutable problème du prolétariat. Mais vous savez ce que vous faites : en éteignant Dieu dans leur âme, vous éveillez leurs mauvais penchants; vous excitez en eux l'appétit des sens, et vous en faites les instruments de vos desseins pervers. Silence, misérables!..... les pauvres ont des richesses qui valent mieux que les vôtres : ils connaissent l'héritage qui les attend. Les malheureux que vous plaignez, le christianisme en a fait les plus heureux des hommes, en leur apprenant à quel prix ils ont été rachetés, en versant sur eux les trésors de la charité divine, en sanctifiant leur travail, en modérant leurs désirs, en leur ouvrant le ciel où les derniers seront les premiers.

Voilà les œuvres de Jacopone : c'est une des gloires du christianisme et le plus grand poëte du moyen âge avant le Dante. Il occupe une place à part au berceau de la poésie italienne. Les chantres de l'amour profane sont bien pâles à côté de lui. Ils ont le talent, il a le génie; mais le goût lui a manqué. C'est l'homme du peuple; la séve est vivace, mais l'écorce est rude. Ses beautés de style sont comme des perles sur un fumier, mais les perles abondent et elles sont d'un prix rare. Au milieu de ses trivialités et de ses grossièretés, il trouve la grandeur, la naïveté, la grâce. L'inspiration lyrique est plus haute en lui que dans la plupart des bardes de son pays, et si, au lieu de parler le dialecte populaire de l'Ombrie, mêlé de locutions siciliennes, lombardes et toscanes, il avait parlé la langue de Florence, la langue des cours, la langue dantesque, nul doute qu'il ne fût considéré par les Italiens comme le créateur de leur poésie. Si le goût en lui avait égalé le génie, il se serait élevé au niveau de Pétrarque dans la sphère lyrique. M. Ozanam a bien mérité des lettres sacrées, quand il a tiré de l'ombre où l'avait laissée la critique idolâtre de l'idiome florentin, la naïve, l'énergique et l'originale figure du vieux poëte de Todi, qui a frayé la voie au Dante en lui préparant sa langue, en l'initiant à la théologie mystique comme à la satire religieuse et sociale.

Nous voici enfin devant le grand monument qui a consacré la langue italienne et qui l'a élevée tout à coup, au-dessus de toutes les langues modernes, à la hauteur des langues classiques, par les beautés du style et la sublimité du génie. Saluons la *Divine Comédie* et le grand Alighieri : *Al gran padre Alighieri.*

DEUXIÈME SECTION.

LE TRIUMVIRAT LITTÉRAIRE DU QUATORZIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE Ier.

DANTE ALIGHIERI.

Le secret des grandes œuvres est dans la vie de leurs auteurs et dans le caractère de l'époque où ils ont vécu.

Le Dante, né en 1265, appartenait à la noble famille des Alighieri de Florence. Sa mère Bella, femme intelligente, avait deviné les hautes facultés de son fils et lui avait donné pour maître un des plus savants hommes de son siècle : Brunetto Latini, auteur du *Trésor*, livre encyclopédique qui résume toutes les connaissances du moyen âge, et qui fut écrit en français, à l'époque où Brunetto Latini suivait les cours de théologie de l'université de Paris, le plus grand foyer de la science en Europe, au temps de la féodalité.

C'est un phénomène très-remarquable qu'un Italien ait choisi la langue française encore dans l'enfance (c'était en 1266) pour discuter les grandes questions théologiques qui ne se traitaient alors qu'en latin. Cela prouve deux choses : d'abord, que le français avait commencé à devenir, parmi les idiomes modernes, l'instrument universel de la pensée; ensuite, que l'italien ne s'était pas encore imposé au monde avec l'autorité d'une langue toute faite. Néanmoins Brunetto Latini, qui avait répudié le latin dans ses œuvres pour adopter la langue vulgaire, n'avait écrit son *Trésor* en français que parce qu'il était alors en France. De retour en Italie, il professa en italien et fit un abrégé de son livre sous le nom de *Tesoretto*, mélange de prose et de vers, où il traite des vertus et des vices sous forme allégorique, et où le poëte philosophe décrit une vision qui fut vraisemblablement le premier germe de la *Divine Comédie* : voilà le maître d'Alighieri dans la science théologique. Le Dante fut également initié au mécanisme des vers par Brunetto Latini; puis il étudia par lui-même les théologiens et les poëtes qui l'avaient précédé dans la science et dans l'art : saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, saint François, Jacopone, Guinizzelli, Cavalcanti. Ce grand esprit voulait tout savoir, et les plus hauts problèmes de la science n'arrêtaient pas l'essor de son imagination.

Il apprit aussi la musique et la peinture, qui donnèrent à son style l'harmonie et la couleur. Les poëtes négligent trop ces deux arts, dont la connaissance devrait faire le complément de l'éducation de l'écrivain en prose comme en vers. On peut sans doute avoir le sens musical et le sentiment des couleurs sans connaître les procédés mécaniques de la musique et de la peinture; mais celui qui s'est exercé dans ces deux arts, s'il a le don du style, réussira mieux que tout autre. Voyez le Dante en Italie! Voyez J.-J. Rousseau en France! Ils ont tous deux cultivé la musique avec prédilection, et c'est pour cela que le premier a mis tant d'harmonie dans ses vers, et le second tant d'harmonie dans sa prose. Dante a connu les arts du dessin, et c'est pour cela que chacun de ses vers fait tableau. Le grand poëte reçut donc une éducation complète; mais son véritable maître en poésie ce fut l'amour.

Le Dante, à peine âgé de neuf ans, avait vu au sein d'une fête de famille une merveilleuse beauté dont l'image s'était gravée dans son âme : c'était une jeune fille du même âge, appartenant à la famille de Folco Portinari. Béatrice était son nom. Fleur divine de la vallée de l'Arno, éclose au soleil de Florence, elle ne devait pas longtemps embaumer sa terre natale du parfum de ses vertus. Les anges jaloux la cueillirent sur sa tige, pour la faire refleurir dans les jardins du ciel. Elle n'avait que vingt-cinq ans. Un deuil profond s'empara du jeune Alighieri. L'amour et la douleur éveillèrent la poésie au fond de son âme.

Il chanta ses amours dans des *sonnets* et des *canzoni*, où il marchait, comme ses prédécesseurs, sur les traces des troubadours. Et s'il l'emporta sur eux par l'élévation des idées et la musique du style, il donna souvent aussi comme eux dans la recherche d'un faux sentimentalisme, et, ce qui paraît plus suprenant quand on connaît la pureté de son affection pour Béatrice, son vers indiscret descend parfois jusqu'aux raffinements du sensualisme dans l'anatomie de la beauté. A coup sûr il n'y a rien là qui révèle le poëte de la *Divine Comédie*. S'il s'était borné à célébrer ses amours, sa gloire se fut éclipsée devant celle de Pétrarque. C'est quand il perdit Béatrice qu'il trouva son génie. Le bonheur n'avait éveillé en lui que des sentiments vulgaires. Le malheur divinisa sa passion. Il se tourna vers le ciel pour y suivre son étoile, et l'inspiration descendit dans son âme. Pour se consoler de la perte de Béatrice, il étudia avec ardeur la philosophie et la théologie, qui lui révélèrent tous leurs secrets.

Le livre de la *Consolation* de Boëce, qui représentait la philosophie sous les traits d'une femme enchanteresse, prépara la transformation qui allait faire d'un personnage réel un être allégorique, symbole de la théologie. Déjà dans la *Vita nuova*, où le poëte, sous une forme romanesque, avait réuni les chants lyriques, sonnets, ballades, canzoni, composés en l'honneur de Béatrice, il avait préludé à la transfiguration de la femme aimée, en annonçant qu'il dirait un jour d'elle *des choses qui n'ont jamais été dites sur aucune autre femme*. Il couva longtemps dans son génie cet idéal sublime. C'est là qu'il faut chercher l'idée génératrice de la *Divine Comédie*, dont le sujet, à notre sens, est l'*apothéose de Béatrice* dans l'amour et dans la science divine : voilà les deux premiers éléments du poëme dantesque.

Il en est un troisième qui, aux yeux de beaucoup de critiques et de commentateurs, efface les deux autres : *la politique*. Dante, homme d'action autant que de pensée, s'y jeta par dévouement pour son pays : c'était le temps de la lutte entre la bourgeoisie et la noblesse, entre les municipes et la féodalité. Le pape, comme nous l'avons vu, était le défenseur des libertés civiles, et le César d'Allemagne le soutien de la noblesse. De là la perpétuité de ces dénominations de partis en *Guelfes* et en *Gibelins*. L'ancienne querelle du sacerdoce et de l'Empire se ravivait au contact de ces passions hostiles. Florence, longtemps tranquille au milieu des orages de la Péninsule, grâce à la simplicité de ses mœurs et à la sagesse de ses lois, se vit déchirée à son tour, au treizième siècle, par les factions guelfe et gibeline. A l'époque de Dante, les Gibelins étaient vaincus.

Alighieri était guelfe par tradition de famille. Il avait lui-même fait la guerre contre les Gibelins d'Arezzo. Dans la bataille de Campaldino, en 1289, il s'était signalé en tête de la cavalerie. Il s'était en outre allié à une des grandes familles du parti guelfe par son mariage avec *Gemma* des Donati, femme acariâtre, qui le rendit malheureux, et dont il s'éloigna dans son exil. Les haines de deux familles rivales, les *Cerchi* et les *Donati*, jetèrent bientôt la discorde au sein du parti guelfe, qui se divisa en *noirs* (les Donati) et *blancs* (les Cerchi), selon qu'ils étaient attachés à la noblesse ou au peuple. Dante avait épousé la cause plébéienne : il s'était fait inscrire pendant sa jeunesse dans l'un des arts ou métiers qui donnaient droit aux fonctions publiques. Les républiques italiennes, comme toutes les républiques, ouvraient carrière au talent. Le poëte fut nommé, en 1300, l'un des six *prieurs*, pouvoir dirigeant de la république. Dans le but de rétablir la paix, il éloigna les principaux chefs des deux factions ennemies, s'exposant ainsi, par un sentiment de pur patriotisme, à la vindicte des partis. Les *blancs* ne tardèrent pas à rentrer dans Florence, et les *noirs*, pour reconquérir leur ascendant politique, s'adressèrent au pape Boniface VIII, qui commit l'imprudence d'appeler Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, à jouer, en Italie, le rôle de pacificateur. Le prince français, cédant à une pensée impolitique, fit son entrée à Florence, menant à sa suite les chefs de la faction des *noirs*. Ce fut le signal du massacre et de la proscription des *blancs*. La maison du poëte fut pillée, et on le condamna à être brûlé vif. Dante, qui était en négociation auprès de Boniface VIII, y apprit son exil, et, attribuant au pape la cause de ses malheurs, il se jeta dans les bras des Gibelins, ennemis de la France et de la cour de Rome. Il se rendit à Sienne et à Arezzo, et, s'unissant aux anciens bannis de Florence, il tenta de rentrer par la force des armes dans sa patrie. Mais, ayant échoué dans son entreprise, il reprit la route de l'exil, promenant ses malheurs de ville en ville, à Padoue, dans la Lunigiane, chez le marquis Malespina, à Gubbio, chez le comte Boson, à Vérone, chez les seigneurs de la *Scala*, dont l'un, *Can Grande,* fut un guerrier célèbre. Trop fier et trop aigri par le malheur pour s'abaisser à flatter la vanité des princes qui mendiaient l'aumône de ses louanges, le poëte ne pouvait se fixer nulle part. En quittant Vérone, il allait à Udine, d'Udine à Tolmino, de Tolmino à Ravenne, sans jamais trouver le repos. C'est dans ces différentes villes qu'il composa la *Divine Comédie,* monument d'amour et de haine, où il immortalisait Béatrice en la confondant avec la science divine, et imprimait tout à la fois au front de ses ennemis un éternel stigmate d'infamie. Il avait résolu d'abord de l'écrire en latin, langue de la science. Ce projet avait reçu même un commencement d'exécution. Mais le poëte pressentant l'avenir et voulant être compris du peuple, pour mieux immoler ses persécuteurs, ne tarda pas à préférer au latin l'idiome vulgaire [1]. Il fut bien inspiré par son génie et par sa haine, car s'il eût écrit son poëme dans la langue de Virgile, la *Divine Comédie* pourrait être encore aujourd'hui un objet de curiosité pour les érudits; mais elle serait restée sans influence sur le génie italien, et serait à jamais effacée de la mémoire des hommes.

---

[1] Dante a exposé lui-même, dans un livre *De vulgari eloquentiâ,* comment il avait créé sa langue. Il n'a pas choisi le dialecte de telle ou telle ville. L'idiome florentin, qui aspirait à la suprématie littéraire, est sacrifié comme tous les autres. La langue italienne, aux yeux d'Alighieri, n'est par le privilége d'une cité, elle appartient à la Péninsule tout entière : c'est l'or pur du langage dégagé des scories de l'ignorance et de la corruption. Cet instrument des grandes pensées, il l'appelle *illustre, antique, courtisan,* indiquant par là non les allures courtisanesques, mais la beauté, l'idéal, la majesté, l'élégance, la distinction, l'aristocratie de l'art, la royauté du génie. Dante reconnaît que ses prédécesseurs, formés à l'école des troubadours, ont parlé comme lui ce langage royal si différent du langage de la cuisine et de la taverne. Il est à regretter que l'auteur n'ait pu achever avant sa mort cet ouvrage didactique, où il expose les règles du lyrisme, les règles du *sonnet* et de la *canzone.* S'il eût traité l'épopée, nous aurions la clef de son divin poëme et tout le secret de son art.

Pendant son exil, Dante passa les monts pour venir en France achever son éducation philosophique. On a beaucoup discuté sur la date de ce célèbre voyage; mais il paraît de toute vraisemblance que ce fut dans les premières années du quatorzième siècle. S'il n'a pas parlé de Duns Scot, dont les doctrines retentissaient alors dans les chaires de Paris, c'est parce que le Dante était disciple de saint Thomas en théologie, et que si son imagination s'était ouverte au mysticisme de saint Bonaventure et de Jacopone, les arguments *antithomistes* du Docteur subtil n'avaient pour lui aucun attrait. Ce qui n'est pas douteux, c'est que le Dante a suivi les leçons du professeur Siger, qu'il rencontre au Paradis dans la région du *soleil*, et que lui désigne saint Thomas par ces mots : « Cette clarté est Siger, qui, en professant dans la rue du Fouarre, mit en syllogisme des vérités méconnues. » Ces vérités méconnues ne sont autres que les principes de saint Thomas, contestés par Duns Scot. Dante vint donc à Paris s'abreuver à cette source vive où l'Europe buvait la science à longs flots.

Faut-il croire que le père de la poésie et de la littérature modernes ne put obtenir à Paris, faute d'argent, les honneurs du doctorat, après avoir soutenu en Sorbonne des thèses *de quolibet* d'où il était sorti vainqueur et l'égal de ses maîtres? Il sera bien vengé par Raphaël, qui le placera, parmi les docteurs et les Pères de l'Église, dans la fresque du Vatican; et sur l'épitaphe de son tombeau, on lira ce vers :

Theologus Dantes, nullius dogmatis expers.

Cela vaut bien un bonnet de docteur.

Avant de venir à Paris s'asseoir sur la paille des écoles [1], le pauvre grand homme avait supplié sa patrie de le recevoir dans son sein. Florence avait été sourde à ses prières, fort heureusement pour l'art, car s'il était rentré, qu'eût-il fait? Se remettre à la tête des affaires? Il n'eût pas achevé son poëme et il eût compromis sa gloire.

---

[1] En ce temps-là il n'y avait pas de bancs à la Sorbonne; on s'asseyait sur la paille.

Un poëte peut laisser un grand nom dans la politique; mais il faut au moins pour cela que sa parole ait pesé du poids d'un monde dans la balance des destinées. La parole du Dante ne pouvait peser, à Florence, que du poids d'une faction sur une autre. En faisant la *Divine Comédie,* il pesait du poids de l'infini sur les destinées de l'humanité.

Dévoré d'une inextinguible haine contre la France et contre ses proscripteurs, le poëte salua d'un long cri de joie l'avénement de Henri VII au trône des Césars de Germanie. Quand il apprit que le nouvel Empereur se disposait à entrer en Italie, non pour la vaincre, mais pour la pacifier, il quitta aussitôt la France, et rentra dans la Péninsule le cœur rayonnant d'espoir, la voix pleine de menaces, cette fois, au lieu de supplications. Sa joie fut courte et sa déception cruelle. Deux lettres attestent son attachement à la cause impériale. La première, adressée aux puissances italiennes, est un chant d'enthousiasme en faveur de Henri VII et une violente invective contre les ennemis du César; la seconde, écrite contre Florence, qui refuse d'ouvrir ses portes à l'Empereur, ne respire que la vengeance.

Le poëte était plus à plaindre qu'à condamner, car il était victime de passions brutales, et sa patrie n'était pas digne d'avoir donné le jour à un aussi grand homme. Mais la patrie est toujours la patrie, et il est assurément peu chrétien de se livrer à ces intempérances de langage, qui ne sont que des froissements d'amour-propre et des blessures personnelles. Toutefois, ne jugeons pas cette époque avec les idées de notre siècle. Le levain de la barbarie, au moyen âge, éclatait sous le dogme; et quand je dis barbarie, je n'entends pas seulement par là l'esprit des barbares du Nord, mais l'amour du despotisme impérial qui animait les Gibelins d'Italie. C'est la reconstruction de l'empire romain que rêvait l'Italie; et les partisans du pape, comme les partisans de l'Empereur, aspiraient à la domination universelle. Le moyen était différent, le but était le même. Rome donnait le vertige à la Péninsule. Les souvenirs de la grandeur passée éblouissaient l'imagination italienne. Il ne suffisait pas à l'Italie de régner sur le monde par l'empire des croyances, il lui fallait encore régner par l'empire des lois. Le successeur des Césars aux yeux des Gibelins était l'empereur d'Allemagne; aux yeux des Guelfes, c'était le pape. Le parti le plus national était le parti des Guelfes, car le pape était ordinairement un Italien, tandis que l'Empereur était un étranger. Mais pour les Gibelins, l'empereur d'Allemagne n'était pas un étranger, puisqu'il était l'héritier des Césars. C'était une erreur, un aveuglement, une illusion; ce n'était pas dans leur esprit une idée antipatriotique. La translation du saint-siége à Avignon et la nomination des papes français n'étaient pas de nature à ramener à la cause papale l'imagination du Dante. Il ne séparait pas pourtant dans sa pensée la cause de l'Empereur de celle du pape, car il était catholique jusqu'au fond de l'âme. Pour ramener l'Italie à l'*unité*, non administrative, mais politique, le Dante voulait unir le pape à l'Empereur; mais il ne reconnaissait au premier que le pouvoir spirituel sur le monde, au second, le pouvoir temporel. Il a exposé ses idées sur ce point dans son traité *De Monarchia*, écrit à l'époque où il voulait soumettre l'Italie à Henri VII. Ce n'est pas seulement pour la Péninsule, c'est pour le monde qu'il a composé ce livre, et c'est pour cela qu'il l'a fait en latin. Que voulait-il prouver? Qu'il fallait un maître à l'Italie et que ce maître devait être le César d'Allemagne, héritier de l'empire romain; enfin, et surtout, que le monarque ne tenait pas son autorité du pape, mais de Dieu. En ceci il avait raison. Il devait ajouter seulement que la volonté de Dieu se manifeste par la voix du peuple. *Vox populi, vox Dei.* C'est un texte de Cicéron. Remarquez qu'il ne s'agit pas ici du pouvoir temporel du saint-siége dans les États romains, mais uniquement de la suzeraineté de l'Empire sur l'Italie et sur le monde. Avant d'avoir un pape, l'Europe a eu un monarque; le monarque ne tient donc pas son pouvoir du pape : voilà la pensée du poëte. C'était pour l'époque une idée hardie. L'opinion guelfe voyait dans le souverain pontife, sacrant les Empereurs et les rois, non le principe, mais l'organe de l'autorité temporelle. Le pouvoir spirituel était considéré comme le canal par lequel découlaient sur la terre toutes les eaux du ciel. En sorte que l'huile sainte versée par le pape sur la tête de l'Empereur était le baptême de l'autorité. Pour Dante, c'est une formule qui ajoute au prestige sans conférer l'autorité.

La théorie d'Alighieri préparait la doctrine moderne de la distinction et de l'indépendance des pouvoirs; on a eu tort de penser que le poëte voulait la séparation de l'autorité ecclésiastique et de l'autorité civile. Nullement : il aspirait à l'union de l'Empire et de la papauté, chacun dans sa sphère. Il ne voyait dans l'Empire qu'un principe d'ordre, de stabilité, de grandeur : un *protectorat*, rien de plus. Les libertés municipales de l'Italie devaient rester entières entre les mains du peuple. Quant à la souveraineté temporelle du pape dans les États de l'Église, c'est un problème que le Dante n'a pas examiné; mais il est évident qu'il ne songeait pas et qu'il n'aurait jamais songé à faire du souverain pontife le sujet d'aucun roi. Il avait épousé la cause de l'Empereur, d'abord parce qu'il espérait ainsi rentrer honorablement dans sa patrie, à Florence; ensuite, parce qu'il voyait dans ses rêves la restauration de l'empire romain et l'Italie reprenant sa place à la tête des nations. Si c'était une chimère, c'était du moins une grande idée. Le César d'Allemagne ne résidant pas en Italie, chacune des nationalités, chacun des royaumes de la Péninsule pouvait marcher dans sa voie selon les intérêts et les besoins des peuples, sans avoir de compte à rendre à l'Empereur, qui ne devait intervenir que dans les occasions extrêmes, où la cause de l'ordre était menacée. Quelle différence entre un pareil idéal et l'unité moderne!

Pour connaître ses sentiments à l'égard de la papauté, lisez sa lettre au conclave de Carpentras, à la mort de Clément V, un an après la mort de Henri VII. Vous verrez comme il supplie les cardinaux de choisir un pape italien, d'avoir pitié de Rome, veuve tout à la fois de son César et de son pape, et de reconduire le souverain pontife dans sa capitale.

De quelle tristesse amère son âme est dévorée devant l'écroulement de ses espérances! Et cependant quelle fierté dans cette âme héroïque! Depuis quinze ans qu'il était dans l'exil, il ne songeait qu'à Florence, et ses brûlantes haines contre ses persécuteurs, et ses animosités contre Boniface VIII et Clément V, et ses sympathies pour l'empereur d'Allemagne, ne lui sont inspirées que par son amour pour son pays. Or voici que Florence consent à lui rouvrir ses portes, s'il veut acheter son pardon au poids de l'or. Dante s'y refuse avec indignation. Il y a quelque chose qu'il préfère encore à son pays : l'honneur. La lettre où il expose les motifs de son refus à un religieux de Florence, qui désirait ardemment son retour, est un précieux document pour l'histoire de la vie du Dante. Elle respire une dignité, une fierté de caractère qui révèle dans le poëte une âme aussi haute que son génie.

« Est-ce là, disait-il, ce retour glorieux de Dante Alighieri dans sa patrie, après quinze ans d'absence? Est-ce là ce qu'a mérité son innocence qui éclate à tous les yeux? Est-ce là le prix de ses sueurs et de ses travaux? Loin de moi, loin d'un serviteur de la philosophie cette ignoble bassesse de cœur qui me ferait, à la manière de quelques infâmes, courir au-devant de la honte! Loin d'un homme qui prêche la justice la pensée de payer l'injustice comme un bienfait. Non, ce n'est pas par ce chemin que je rentrerai dans ma patrie. »

Florence répondit aux refus du poëte en renouvelant ses édits de proscription. Il continua donc son exil; mais ses ennemis furent écrasés du poids de sa vengeance : tandis qu'ils étaient encore au nombre des vivants, Dante les précipita dans les enfers. L'effet fut terrible. Le peuple s'éloignait d'eux comme s'ils eussent été possédés du démon. Boccace raconte qu'un jour, à Vérone, une femme du peuple voyant passer le sombre proscrit au teint cuivré, aux cheveux crépus, à l'œil pensif, dit à voix basse à une de ses compagnes : « Vois-tu cet homme? c'est celui qui va en enfer et rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-bas. — Tu as raison, dit l'autre, il a la barbe roussie et le teint bruni : c'est par le feu et la fumée de l'enfer. » Et le poëte, en souriant, passait son chemin. Comme ces hommes dont le corps était sur la terre, et dont l'âme était déjà entrée dans une autre vie, Dante, qui avait vu mourir toutes ses pensées et toutes ses espérances ici-bas, ne vivait plus que dans le monde invisible où, après avoir suivi Virgile dans les cercles de l'enfer, il montait avec Béatrice dans le purgatoire et le paradis. Il errait toujours d'un lieu à un autre, cherchant un repos qui le fuyait toujours. En quittant Vérone, où sa tristesse avait fini par fatiguer ses protecteurs, il trouva enfin à Ravenne, auprès de Guido Novello da Polenta, une aimable hospitalité qui le retint jusqu'à la fin de sa vie; ses longues colères s'éteignirent à ce doux foyer. Guido Novello, prince intelligent et digne de comprendre Alighieri, était attaché de cœur et d'âme à la cause du saint-siége et de l'Église. La Providence avait réservé au poëte ce séjour au soir de sa vie. Là son génie s'abreuvait aux sources sacrées, et c'est là qu'il acheva son divin poëme dans les joies anticipées du paradis. Hélas! il expira sans revoir les prés fleuris et sans entendre le doux murmure de l'Arno. Mais il avait fini sa tâche : la *Divine Comédie* était faite, la langue italienne était créée et le poëte était immortel. Florence le pleura, il était trop tard. Elle recueillit sa gloire et la porta jusqu'aux astres; mais ses os reposent à Ravenne, sur la terre d'exil, et le froid mausolée de Santa-Croce est vide et sera vide à jamais : qu'importe! Si Florence lui a donné la vie et la mort, il appartient par son génie à la patrie italienne, il appartient au monde catholique, il appartient à l'Europe, il appartient à l'humanité.

Voilà l'homme; voyons son œuvre.

Il n'y avait, au moyen âge, que deux grands sujets d'épopée : les *croisades* et le *monde invisible.* Le Tasse sera le chantre des croisades au seizième siècle. Le Dante fut celui du monde invisible. L'auteur de la *Divine Comédie* était bien placé pour résumer le second de ces grands intérêts religieux du moyen âge : il était au sommet de l'âge féodal, entre un monde qui finit et un monde qui commence. Il occupait la limite extrême entre l'apogée et la décadence du monde catholique. Il voyait se dérouler devant son imagination toutes les gloires de la théologie, du monachisme, de la papauté, dans la splendeur du treizième siècle. Dieu lui avait donné la mission de chanter toutes ces grandeurs et de les fondre dans l'airain de sa poésie. La foi avait trouvé son expression scientifique dans la *Somme* de saint Thomas;

elle trouva son expression poétique dans la *Divine Comédie*. La réalité n'offrait plus rien qui fût digne d'être chanté. Le génie d'Alighieri, pour échapper au triste spectacle du présent, avait quitté la terre et s'était réfugié dans le monde des esprits. Là il retrouvait Béatrice, l'étoile de son cœur, et les grandes lumières du christianisme; là enfin, il se consolait de l'injustice des hommes, à la vue des supplices réservés aux méchants. Il se faisait ainsi l'écho des événements contemporains, en même temps qu'il chantait les gloires du passé.

Ce monde invisible, où il plaçait la scène de son poëme, était aussi présent aux âmes chrétiennes que le monde visible. Plus on souffrait des désordres de la terre, plus on aspirait à ce monde meilleur où la vertu devait trouver sa récompense et le crime son châtiment.

L'idée mère de la *Divine Comédie* appartient à l'humanité. Ces relations intimes de la terre avec le ciel, de la vie présente avec la vie future, on les retrouve chez tous les peuples et à tous les âges; mais n'est-ce pas cela même qui fait la *religion?* Le plus grand désir de l'homme a toujours été de pénétrer le secret de la mort, le mystère du tombeau. De là toutes ces descentes aux enfers depuis Orphée jusqu'au chantre du christianisme. Virgile, en guidant le poëte, ne fait que renouer la chaîne des âges, car le grand représentant du paganisme était lui-même héritier d'Homère, qui, dans l'Odyssée, avait introduit son héros au séjour des morts. Toutefois ce n'est pas dans ces illustres exemples qu'il faut chercher l'origine de la conception dantesque; ce qui, dans Homère et Virgile, n'est qu'un épisode, va devenir le fond même de l'épopée. Le christianisme, en détachant l'homme de la terre pour reporter ses regards vers le ciel et lui faire envisager son salut éternel comme sa principale affaire, a transformé les conditions de l'idéal. Le monde surnaturel, patrie de l'âme, est devenu aussi la patrie de l'imagination.

Le moyen âge était plein de visions superstitieuses qui mettaient les vivants en relation avec les morts. Les prêtres, pour agir efficacement sur des populations barbares, jetaient l'effroi dans leur âme en faisant flamboyer devant eux les flammes de l'enfer et en décrivant les tortures des damnés.

D'un autre côté, les vies des saints abondaient en apparitions merveilleuses, où les anges du ciel venaient, comme au temps des patriarches, visiter les anges de la terre, pour leur apporter quelque divin message ou les soutenir dans les dures épreuves de la vie. Partout nous trouvons le merveilleux légendaire qui plane sur les événements humains et les transfigure à la lumière de l'idéal sacré : la théologie s'applique à dogmatiser les croyances populaires, et la poésie, qui est à l'âme ce que la théologie est à la raison, vient au secours de la science en rendant sensible à l'imagination du peuple le monde suprasensible. De là ces légendes merveilleuses apparues en France et en Italie : le *Puits* ou le *Purgatoire* de saint Patrice; *Guérin le Misérable*, la *Vision d'Albéric*, la *Voie d'enfer* de Raoul de Houdane; l'*Enfer et le Paradis* de Jacomino de Vérone, et enfin le *Tesoretto* de Brunetto Latini, qui ont inspiré au Dante le plan de la *Divine Comédie.* Alighieri n'a donc pas inventé les éléments de son poëme; il les avait sous la main. Sa création, c'est d'avoir rassemblé tous ces matériaux épars pour en faire un édifice imposant, un ensemble coordonné dans toutes ses parties; c'est d'avoir, par la magie de son pinceau, donné à la terre le spectacle de l'invisible; c'est enfin d'avoir trouvé l'expression suprême du monde surnaturel, tel qu'il peut être conçu par l'imagination des hommes.

Jugement sur la Divine Comédie.

La plupart des critiques, les yeux fixés sur Homère, ont défini l'épopée : le récit poétique d'une action illustre et merveilleuse. Jugeant, d'après ce type de l'art grec, la *Divine Comédie*, ils ont déclaré Dante bien inférieur à Homère. C'est un faux point de vue. Le poëte du moyen âge n'a pas songé à suivre les traces du poëte grec. Il a voulu peindre l'esprit de son époque, et c'est à cela qu'il a dû sa puissance et son originalité. L'exécution d'une œuvre humaine est subordonnée à sa conception. Homère a raconté la terre; Dante a raconté le ciel. Pour l'un, le fait domine l'idée; pour l'autre, l'idée domine le fait. La poésie homérique, c'est le fait idéalisé par la saillie; la poésie dantesque, c'est l'idée incarnée dans un symbole. De cette différence de conception résulte la différence des procédés. Homère raconte un fait : la guerre de Troie dans l'*Iliade*, ou les aventures d'un personnage dans l'*Odyssée*. De là l'unité d'action et l'unité de héros. L'intérêt puissant qui s'attachait aux événements du poëme était singulièrement renforcé par l'intérêt du personnage principal, qui portait en lui la destinée de tout un peuple. Dante raconte la destinée humaine après la vie : l'*enfer*, le *purgatoire*, le *paradis*, c'est-à-dire le châtiment, l'expiation, la récompense. Ici l'humanité tout entière est en cause dans le passé, le présent et l'avenir. De là la multiplicité des personnages que le poëte passe en revue dans le triple séjour de l'éternité.

Il y a cependant un personnage qui ne quitte jamais la scène; mais il n'est pas acteur dans le drame, il n'est que spectateur : ce personnage, c'est le poëte lui-même qui décrit la scène, je veux dire les scènes variées de supplices et de triomphes qui passent tour à tour devant ses yeux, qui fait parler les ombres qu'il interroge, et qui raconte ensuite ses émotions. Exiger dans un tel poëme l'unité de personnage, l'unité de fait ou d'action, l'unité d'intérêt, c'est ne demander qu'un grain de sable au désert, une goutte d'eau à la mer, une étoile au firmament. Homère ne peut donc pas être la mesure du Dante, qui n'a d'autre mesure que l'infini. La *Divine Comédie* est le poëme de l'humanité dans ses destinées futures, envisagées au point de vue de la foi catholique. C'est un poëme, car la forme narrative y domine; mais nous y trouvons tous les genres et tous les tons, depuis le drame jusqu'à la satire, depuis le sublime jusqu'au burlesque, parce que c'est le poëme de l'humanité.

On a critiqué sans discernement le mélange du sacré avec le profane. Dante n'a pas fait du ciel chrétien un séjour réservé à une caste ou à une secte privilégiée : il a placé des païens dans les trois domaines du monde surnaturel, et il l'en faut louer; il a compris que la mission du christianisme est de réconcilier avec le ciel l'homme de tous les temps. Je le plains seulement d'avoir placé Virgile au seuil de l'enfer, pour n'avoir pas connu le vrai Dieu, et d'avoir mis Caton au seuil du purgatoire. Ce dont il faut le blâmer sans réserve, c'est d'avoir introduit la mythologie païenne dans son poëme. Sans doute, la fiction joue un grand rôle dans la conception dantesque, et ceux qui seraient tentés d'en accuser le poëte, on peut les renvoyer à l'*Apocalypse*, où l'exilé de Patmos a vu dans le ciel des palais d'or, et dans l'enfer le puits de l'abîme. L'orthodoxie du Dante est dans ses dissertations dogmatiques. Quant à la nature des châtiments et des récompenses, et à la manière dont il distribue les places dans l'enfer, dans le purgatoire et dans le paradis, en tout cela le poëte n'obéit qu'à sa fantaisie, quand il n'obéit pas à ses vengeances. Mais s'il avait le droit de créer une mythologie chrétienne au service de son imagination, on ne comprend pas qu'il ait admis l'Olympe et le Tartare dans l'emploi des machines épiques d'un poëme consacré à chanter les vérités du christianisme.

Les dogmes fondamentaux sur lesquels Dante a construit la *Divine Comédie* n'étaient pas une nouveauté inventée par la foi catholique. Chez tous les peuples, on a cru à un lieu de supplices pour les méchants, à un lieu de félicité pour les bons après la vie. Seulement le mystère répandu sur ce monde surnaturel a laissé la poésie s'emparer de l'enfer et du ciel, et les peupler à sa manière, selon le génie des peuples. La foi catholique n'a pas arraché le voile du mystère qui nous dérobe les félicités du ciel et les châtiments de l'enfer : c'est le secret de Dieu. Nous ne savons qu'une chose, c'est que les justes jouissent d'un bonheur immatériel, de la vue de Dieu, de la *vision béatifique*, pour emprunter le langage de la théologie; tandis que les méchants sont privés de la vue de Dieu et condamnés, avec les démons, *au feu éternel*. Ce feu, quelle en est la nature? Est-ce un feu véritable? Oui, d'après la théologie. Mais est-ce un feu matériel? Il est permis d'en douter; ce n'est pas un *article de foi*. En tout cas, l'Évangile, la théologie et les Pères ne parlent pas d'un autre châtiment que de celui du feu. Dante, faisant œuvre de poëte, et voulant tout présenter en image, ne se borne pas au supplice du feu; il y joint les torrents de pluie, les ouragans, les océans de glace, les fosses aux vipères et les fouets des démons. Où serait la poésie sans cette variété de supplices? Les prédicateurs, au moyen âge, et parfois dans les temps modernes, ont eu recours aux mêmes procédés pour frapper l'imagination des hommes. Ces choses-là sont mieux à leur place dans un poëme que dans la chaire. Pourvu qu'on ne les donne pas pour des vérités, nous n'avons rien à dire, et nous sommes prêts à admirer le talent du peintre. Quelque prodigieuse pourtant que soit l'imagination du Dante, ce n'est pas cette description des tortures infernales qui fait l'attrait de l'enfer. L'intérêt est tout entier dans les épisodes. Et cela est si vrai, que ceux qui n'y regardent pas de près et qui n'ont pas embrassé d'un coup d'œil la conception sublime du poëte, appellent la *Divine Comédie* un *poëme épisodique.* Rien, en effet, ne relie entre eux ces épisodes. Le poëte passe d'une ombre à l'autre, au gré de sa fantaisie, et l'épisode qui suit n'a rien de commun avec l'épisode qui précède; mais l'intérêt de ces épisodes est dans leur rapport avec les événements contemporains. Dante supplicie ses ennemis et les cingle d'un vers qui siffle comme le fouet des démons. Ces ombres, interrogées par lui, racontent les causes de leurs infortunes et de leurs châtiments.

Le poëte s'échappe en imprécations sublimes contre son ingrate patrie. La colère est sa muse dans cette première partie de son poëme, la plus dramatique et la plus intéressante pour le vulgaire qui aime de se repaître au spectacle des douleurs. Il ne craint pas de précipiter dans l'abîme d'illustres dignitaires de l'Église. Les moines, les évêques, les cardinaux et les papes eux-mêmes n'échappent pas à ses mordantes invectives. Boniface VIII est plus maltraité que tous les autres, parce que le poëte voyait en lui l'un des principaux auteurs de son exil. Les désordres du clergé n'ont certainement pas droit au respect; mais, quels que fussent les écarts et les excès de son époque, il est peu chrétien d'invectiver à tout propos et hors de propos les chefs de l'Église, pour obéir à ses rancunes personnelles. La charité chrétienne n'était pas la vertu du poëte, qui aurait dû trembler en décrivant les supplices réservés à la violence, s'il avait pu lire dans son âme. Quoi qu'il en soit, Dante, ennemi du pape en politique, est un enfant soumis de l'Église en fait de dogme. C'est un des caractères et l'une des inconséquences de l'époque, qui ne voyait pas Luther derrière ces déclamations insensées.

Certains critiques modernes ont assez peu compris le grand Toscan pour avoir fait de lui un précurseur de Luther. Celui qui maudissait la France dans la personne de Philippe le Bel, pour avoir outragé dans Anagni la majesté sacrée du vicaire de Jésus-Christ, n'a certes pas trahi la cause de l'Église. Jamais l'Église n'a douté de l'orthodoxie du Dante. Les plus graves questions dogmatiques sont traitées et résolues par lui dans son *Paradis* avec une sûreté de dialectique et une puissance de raisonnement incomparables. Il s'enfonce à la suite de saint Thomas dans les arcanes de la scolastique, qui semble n'avoir pas de secret pour lui, tant il s'y meut à l'aise dans le style de l'école. Mais ces discussions, si intéressantes au moyen âge, ont perdu singulièrement de leur prestige depuis que la scolastique est détrônée, et aussi, hélas! depuis que la foi s'est affaiblie parmi les hommes livrés à toutes les fluctuations du scepticisme.

L'incrédule Voltaire l'appelait un monstre d'obscurité, et il n'avait pas tort à son point de vue. Trois choses sont nécessaires pour comprendre le divin poëme : connaître d'abord les événements de l'époque; posséder ensuite la science religieuse du moyen âge et sa terminologie abstruse; avoir enfin la clef d'un symbolisme métaphysique placé hors des regards du vulgaire. On oublie que le poëte porte nécessairement le cachet de son époque, et que c'est faute de science qu'on le trouve si obscur. C'est flatteur pour l'amour-propre, mais le bon sens n'y perd pas ses droits. L'obscurité du poëme est incontestable; les nombreux commentaires qu'on en a faits et le témoignage des Italiens eux-mêmes le prouvent assez; mais il ne faut pas perdre de vue que c'est là un sujet moral, dont la première partie, et jusqu'à certain point la seconde, sont seules accessibles au commun des lecteurs. Le *Paradis* est écrit pour des intelligences d'élite, initiées aux secrets de la philosophie religieuse. C'est ce qui en augmente la valeur morale, mais c'est aussi ce qui en diminue la valeur poétique. Nous le verrons tout à l'heure.

Quand on a pénétré le symbolisme de la *Divine Comédie,* on y trouve partout un but philosophique et moral. La divine trilogie est l'image de la destinée humaine. En entrant dans la vie, le *mal* nous sollicite de toute part : c'est l'*enfer* déchaîné contre l'homme; il faut le combattre sans cesse pour gagner le ciel : la vie est une lutte incessante entre le bien et le mal. La terre est une vallée de larmes, dit l'Écriture sainte : c'est le *purgatoire;* heureux ceux qui le font ici-bas! C'est en se purifiant ainsi des souillures du mal qu'on arrive à la possession du *bien :* le *paradis.*

On ne parle que de progrès dans ce siècle : c'est la question à l'ordre du jour. Mais que deviennent tous les rêves de progrès qui n'attaquent pas le mal dans sa racine : le cœur de l'homme? Vous avez beau avancer dans la science, tant que vous n'avancerez pas dans le bien, vous serez petit et misérable devant Dieu. Dante, en assignant à l'homme le bien pour but de ses efforts, embrasse donc la destinée présente comme la destinée future de l'humanité. Mais la raison ne suffit-elle pas pour nous guider sur la route du progrès? Non, pas plus dans les choses de la terre que dans les choses du ciel. Le progrès est un édifice que l'homme, de siècle en siècle, élève vers Dieu; la foi en est le fondement; la raison, l'ouvrière. Chaque génération apporte sa pierre, prépare ses matériaux; mais ce n'est pas pour sa base, c'est pour son couronnement. Un siècle laisse tomber ce qu'un autre siècle édifie; mais le fondement reste inébranlable comme un rocher battu des flots.

Virgile, placé à la limite d'un âge qui finit et d'un âge qui commence, sert de guide au poëte dans son voyage à travers le monde de l'*enfer* et du *purgatoire :* c'est la raison qui éclaire l'homme dans les rudes sentiers de la vie; mais Virgile reçoit sa mission de Béatrice, qui représente la foi divine. La raison ne travaille donc pas seule au perfectionnement de l'humanité, même dans les choses d'ici-bas; c'est surtout dans les choses du ciel qu'elle est insuffisante. Virgile, arrivé au sommet du purgatoire, cède la place à Béatrice pour conduire le poëte, c'est-à-dire l'homme, à travers les sphères célestes. Toutefois, remarquez la profondeur de ce dessein, la foi n'impose pas, ici même, silence à la raison. Ces deux forces doivent s'entr'aider et non se combattre. La foi éclaire la raison et la raison éclaire la foi. C'est dans la théologie que se consomme cette alliance. La science humaine, appuyée sur la foi, soulève avec ce levier puissant le poids de l'infini; mais il est des mystères que ne peut sonder la science et que la foi seule peut révéler : c'est saint Bernard remplaçant Béatrice pour faire contempler au poëte l'essence infinie dont la splendeur rayonne dans l'empyrée par-delà tous les cieux : voilà le symbolisme profond de la *Divine Comédie.*

On se demande avec étonnement comment le Dante a pu rester poëte en scrutant d'un œil si hardi les abîmes de la science divine et humaine. De quel génie ne faut-il pas que la nature l'ait doué, pour n'avoir pas laissé évaporer le parfum du vase, quand la liqueur était soumise à une telle élaboration!

C'est ici le lieu d'apprécier, au point de vue poétique, l'épopée dantesque dans son ensemble comme dans ses détails. Et d'abord d'où vient ce nom de *Comédie,* auquel la postérité a ajouté l'épithète de *Divine?* Le poëte, qui avait sur le drame des idées confuses, reconnaissait trois genres de style comme les anciens : le sublime ou *tragique,* le tempéré ou *élégiaque* et le simple ou *comique.* La langue vulgaire avant le Dante n'était en usage que dans les chants d'amour. Le respect de l'antiquité exigeait que les grands poëmes fussent écrits en latin : témoin l'*Africa* de Pétrarque. Dans une des heures pénibles de son exil, Dante se présenta au monastère de Corvo sur la Spezzia. — Que cherchez-vous? lui demande un des moines du couvent. — La paix, répond le poëte. Le moine, frappé de cette réponse, reconnaît bientôt le grand proscrit dont le nom était dans toutes les bouches. Quel dommage, dit-il, en jetant les yeux sur la *Cantica* de l'enfer, quel dommage que de si hautes pensées soient revêtues du costume grossier du peuple. Mais Dante avait deviné l'avenir. Néanmoins, il jugea que son œuvre appartenait au genre comique, tant par le style que par le dénouement heureux, en contraste avec le tragique qui finit par une catastrophe. Quelque étrange que soit ce nom de *comédie* appliqué au poëme du monde surnaturel, l'œuvre est conçue comme un drame en trois actes, une trilogie dialoguée entre le poëte et les personnages qu'il rencontre : c'est le drame de la vie future, où chacun joue le rôle qu'il s'est assigné lui-même par ses actions. Le poëte raconte ce qu'il a vu dans son triple voyage : de là la forme épique, mais tous les genres sont ici confondus. Le ciel et la terre, comme dit le poëte, ont mis la main à son œuvre. Au milieu d'un récit, vous trouvez une ode dithyrambique, plus loin une satire contre Florence, les papes ou les moines; ici la mélancolie du poëte s'exhale en strophes élégiaques; là s'étend un riant paysage décrit sur le ton de la pastorale, et partout, le théologien uni au poëte jette à pleines mains les sentences didactiques. Jamais poëme n'offrit plus de variété.

Mais l'unité de conception, par où se manifeste la force du génie dans les œuvres de longue haleine, la retrouvons-nous dans la *Divine Comédie?* Le poëme est divisé en trois parties, mais ces trois parties sont étroitement liées entre elles. Au sortir de l'enfer s'élève la montagne du purgatoire, dont le sommet forme le paradis terrestre d'où le poëte monte au ciel : voilà, sous ses trois phases, la destinée future de l'homme selon le mérite de ses actions; c'est une conception gigantesque. Il faut l'embrasser d'un seul coup d'œil pour en comprendre la grandeur. Chaque fiction prise à part, quoique révélant une imagination puissante, ne peut donner une idée du génie transcendantal d'Alighieri. Prenez même chaque partie comme un tout isolé, et, à l'exception des épisodes qui sont les grandes beautés de détail, vous ne serez étonné que de la bizarrerie des inventions poétiques représentant les supplices de l'enfer ou les extases du paradis.

Longtemps on ne connut en France que l'*Enfer*. M^{me} de Staël, dans son *Allemagne*, ne donne pas au poëme d'autre nom. C'est la partie la plus poétique et, par conséquent, la plus populaire, tant à cause des épisodes admirables qu'elle renferme que de la sauvage énergie des tableaux et du style. Le vulgaire est plus sensible à ce qui ébranle les nerfs qu'à ce qui parle à l'âme. Il veut être plutôt émotionné qu'ému.

Le *Purgatoire*, malgré ses descriptions riantes, qui tranchent par le contraste avec les descriptions horribles de l'enfer, est plus monotone et moins saisissant, parce que l'espérance plane sur ces supplices et en adoucit la rigueur. Mais ici comme partout les épisodes soutiennent l'intérêt; enfin l'apparition de Béatrice dans le paradis terrestre est le plus intéressant tableau du poëme.

Le *Paradis* est très-riche en couleurs; mais il y règne une lumière si éblouissante que l'imagination a peine à suivre le poëte faisant ruisseler en rayons d'or tous les esprits de feu. Le grand intérêt de cette dernière partie, c'est l'exposition et la discussion des principaux dogmes de la foi catholique. Ici le fait disparait devant l'idée : c'est divin, mais non pas humain. Le style est poétique et précis tout à la fois. Il est impossible de porter plus loin la poésie de l'expression dans des sujets si philosophiques. Je n'en reste pas moins persuadé que le domaine de la philosophie n'est pas celui de la poésie, et que si la poésie peut être philosophique et la philosophie poétique, c'est quand l'idée devient sentiment et non pas quand on formule des syllogismes. La poésie est la langue universelle du sentiment, comme la philosophie est la langue de l'idée : voilà la vérité.

Il n'y a donc pas, pour le commun des lecteurs, progression d'intérêt dans cette troisième partie du poëme dantesque. A mesure que la pensée s'élève, la forme s'épure et s'idéalise, il est vrai, mais nos faibles yeux sont fatigués de splendeurs. Dante n'est souverainement poëte que quand il renonce à l'exposition dogmatique, pour donner carrière à son enthousiasme ou à son indignation, ou enfin, quand il peint la nature dans ses comparaisons, dans ses contrastes, dans ses descriptions. On dirait alors qu'il a respiré les parfums de l'Éden, tant il est vrai, tant il est simple, tant il est primitif, malgré la richesse de ses couleurs. Vous venez de l'entendre rivaliser avec saint Thomas, et tout à coup, rejetant sa robe doctorale, vous le voyez rivaliser avec Homère. Au milieu des broussailles de la scolastique s'étend un site verdoyant où la nature prodigue tous ses dons de grâce et de beauté. Le poëte disparait dans l'infini, et quand, l'esprit tendu, vous désespérez de suivre sa trace, il redescend sur la terre semant des fleurs sur ses pas. Il y a dans ces contrastes un charme qu'Homère n'a pas rencontré. On est heureux de retrouver la nature et l'humanité dans le monde des esprits. C'est par là que Dante reste poëte en remuant les profonds arcanes de la métaphysique. Ses descriptions sont tellement pittoresques que les objets sautent aux yeux, et que l'imagination ne peut se figurer que les choses se passent autrement qu'il ne les voit. Le poëte a dû se faire illusion à lui-même en décrivant ce monde fantastique. Pour peindre les supplices de l'enfer et les joies du ciel, il trouve des expressions qui donnent à la pensée une empreinte ineffaçable. Les symboles les plus immatériels, les rayons, les feux, les étoiles et cette rose blanche dont les pétales portent avec les siéges des élus les neuf chœurs des anges, et les cercles concentriques de la *Trinité*, tout reçoit une forme d'une précision géométrique. On a beau être ébloui, le poëte vous emporte dans sa vision, comme un vautour emporte un faible oiseau dans ses serres puissantes. Il ne vous lâche que quand il s'est abîmé dans l'infini, et quand vous retombez sur la terre, vous êtes foudroyé d'admiration.

La sensibilité du poëte est égale à son imagination créatrice. Sous ce rapport, Dante n'est pas italien : c'est un barde du Nord. Les rigueurs de l'exil, les chagrins domestiques, l'esprit du christianisme, pour qui la terre n'est qu'une vallée de larmes, lui avaient donné cette corde grave qui remue les entrailles humaines, et sans laquelle le génie poétique reste toujours incomplet: la *mélancolie*.

L'Italie est la terre de l'imagination. En fait de sentiment, elle ne connaît guère que la tendresse, la délicatesse et la grâce. Dante lui a fait sentir les sublimes tristesses de l'âme jetant un regard amer sur un passé irrévocable, ou aspirant du sein de ses misères vers son éternelle patrie.

Le poëte a donc marqué son œuvre des qualités souveraines du génie. Une seule lui manque, la perfection du goût. Il pousse parfois l'horreur jusqu'au dégoût, la liberté de l'expression jusqu'à l'indécence, la violence jusqu'à la grossièreté. Il a des images qui soulèvent le cœur, comme il en a qui font monter la rougeur au front; mais il en faut accuser son siècle plutôt que son génie. Son génie était sublime; son siècle était barbare. La religion était dans toute sa splendeur; mais la religion en Italie n'a jamais empêché la violence ni l'immoralité. L'élégance et la dignité des mœurs peuvent seules inspirer le goût littéraire.

Dans les temps de révolutions ou de guerres civiles, la délicatesse et la bienséance sont des vertus ignorées. Ne vous étonnez donc pas si ce grand fleuve de poésie où se mirent les astres du ciel, charrie parfois du limon dans ses eaux troublées. Les trivialités et les grossièretés du Dante sont un tribut que le poëte paye à son siècle. L'épisode de Françoise de Rimini suffirait à prouver que la délicatesse et la grâce ne lui étaient pas étrangères. Lisez cet épisode après celui d'Ugolin dans l'enfer, vous sentirez toute la vigueur et tout le charme de ce puissant génie. Quant à ses obscurités, elles tiennent, d'un côté, à ses allusions souvent insaisissables aux événements contemporains, de l'autre, au style philosophique de l'école. Pour le poëte, Florence c'est le monde; pour la postérité, c'est un petit coin de l'Italie. A l'heure où nous écrivons, ce n'est plus même une capitale, c'est un chef-lieu de province. Voilà pourquoi nous ne pénétrons pas le sens de certaines allusions à la plèbe ou à la municipalité florentines. La scolastique a perdu son empire, et le monde ne comprend plus les termes de l'école. Voilà pourquoi les Italiens eux-mêmes ont tant de peine à comprendre certains vers du *Paradis*. Les commentaires, au lieu d'éclaircir le texte, ne font souvent que l'obscurcir davantage.

La clarté est une qualité essentielle; mais c'est une qualité relative. Demandez à un enfant ce que signifie ce mot profond par lequel Dieu se définit lui-même : *Ego sum qui sum*, il ne vous comprendra pas. Et cependant rien de plus clair en soi; et les expressions sont les plus simples et les plus élémentaires de la langue. C'est qu'une intelligence vulgaire ou inhabile à l'abstraction ne peut s'élever à cette hauteur. Il en est de même, et à plus forte raison, de la métaphysique du Dante. On oublie trop que la pensée du poëte porte nécessairement le costume du siècle.

Je ne dis rien des jugements d'Alighieri : la plupart ne sont inspirés que par la haine. Ces jugements ne sont pas des jugements, ce sont des coups de lanière qui mettent en lambeaux la réputation de ses ennemis. Il était trop passionné pour être équitable dans sa critique : il n'y a d'impartial que celui qui ne prend parti que pour la vérité et la vertu contre l'erreur et le vice.

Malgré ses défauts, Dante, créateur de langue, est le plus grand génie littéraire de l'Italie. Nul n'a égalé l'énergique concision d'un style où chaque tercet, on pourrait presque dire chaque mot, est un monde d'idées. Avant lui, l'Italie ne connaissait que la langue de l'amour. C'est l'aigle toscan qui, des bords de l'Arno s'envolant dans l'immensité, a appris à son pays et à l'Europe comment on s'élève aux grandes choses, et c'est sa plume qui a appris à graver la pensée en traits immortels. Inclinons-nous devant lui, et n'oublions jamais qu'il est le père de la poésie moderne en Europe.

CHAPITRE II.

PÉTRARQUE.

Dante avait effacé par sa renommée tous ses contemporains. Il s'était élevé trop haut pour que personne fût tenté de marcher dans sa voie. Il eut néanmoins des imitateurs comme tous les hommes de génie, dont on croit surprendre les secrets en suivant leurs procédés. Mais on ne réussit jamais qu'à reproduire avec plus ou moins d'habileté le corps du style : l'âme n'y est pas, parce qu'elle est personnelle et par conséquent insaisissable. Les imitateurs du Dante ont pu acquérir quelque réputation dans leur siècle. Aujourd'hui ils sont tellement oubliés en Italie et si inconnus en Europe, qu'ils ne méritent pas d'occuper la moindre place dans la galerie des poëtes immortels. Nous n'entendons pas ressusciter les morts.

Quand on parcourt les temps barbares, on aime à surprendre à travers les ténèbres le plus faible rayon de lumière. On est consolé, car on se dit : l'esprit humain peut se cacher un moment dans les nuages, il ne s'éteint jamais. Mais quand reparaît le jour, quand le soleil de l'art brille à l'horizon, il faut laisser les obscures étoiles rentrer dans la nuit. Après le Dante, il faut parler de Pétrarque; après le père de l'épopée, le père du lyrisme.

Pour comprendre Pétrarque comme pour comprendre le Dante, il faut connaître tout à la fois l'homme et l'époque. L'esprit de liberté qui, dès le onzième siècle, avait poussé l'Italie à s'affranchir de l'empire germanique et couvert la Péninsule d'une foule de petites républiques jalouses de leur indépendance, l'esprit de liberté, si fatal aux peuples indociles au joug des lois, livrait, nous l'avons vu, cette belle et malheureuse contrée à toutes les horreurs de la guerre civile.

Néanmoins, dans la sphère intellectuelle, le mouvement des esprits, provoqué par l'appât du pouvoir, qui dans les États libres est la récompense du talent, favorisait la culture des lettres; mais l'ambition politique, qui porte l'esprit vers les arts et les sciences pratiques : le droit, l'éloquence et l'histoire, comme au temps de la république romaine, devait nuire à la poésie. Aussi que voyons-nous? La plupart des grands esprits du quatorzième siècle : Jean Villani, André Dandolo, Albertino Mussato, écrivent l'histoire, le premier en italien, les deux autres en latin. Mussato, qui était poëte [1] et qui reçut le laurier poétique à Padoue, sa ville natale, fut trop engagé dans la carrière des emplois pour avoir pu se livrer à l'aise à ses goûts littéraires. Il a fait ce que font tous les hommes d'État : il a retracé les événements où il fut tout à la fois acteur et témoin. Voilà ce qu'il serait advenu du Dante lui-même, s'il n'avait pas connu l'exil ou s'il était rentré dans sa patrie. Il avait bien tort de tant haïr ses ennemis : ils ont fait sa gloire en le persécutant.

Les esprits étaient donc tournés vers la politique. La rivalité des États italiens avait fait naître la nécessité de confier aux meilleurs citoyens les destinées du pays. C'était un grand pas vers la stabilité monarchique; mais la soif du pouvoir entretenait la discorde entre les familles les plus puissantes. Tous les moyens étaient bons pour supplanter un rival : ce qu'on ne pouvait obtenir par la ruse on l'obtenait par le poison. Partout le poignard frappait dans l'ombre. Les deux grands fléaux du moyen âge, la barbarie et la corruption, dévoraient la société. La papauté, seule puissance qui eût pu maintenir l'ordre, l'union, le respect de l'autorité en Italie, avait perdu tout son prestige depuis qu'elle avait quitté Rome pour établir sa résidence à Avignon. Philippe le Bel avait souffleté Boniface par la main de Nogaret; il souffleta l'Église, et cette fois de sa propre main, en lui imposant un pape français et en le plaçant aux portes de la France. La royauté française n'en recueillit pas les fruits. Elle avait cru asservir l'Italie, elle fut asservie à son tour, et faillit jeter la France en esclave aux pieds de l'Angleterre. Quant à l'Église, elle fut déconsidérée par les vices de ses prélats, qui préparèrent le grand schisme d'Occident et la révolte de Luther. S'il fallait en croire les écrivains du temps, la cour pontificale d'Avignon ressemblait plus à la cour de Sardanapale qu'à la demeure du père de la chétienté. Pétrarque, qui avait peu de sévérité dans ses mœurs, appelle Avignon la *Babylone de l'Occident.* Il y a peut-être là quelque exagération. Pétrarque travaillait à faire rentrer la papauté dans Rome, et il espérait y décider le pape, en lui ouvrant les yeux sur les désordres de sa cour. Quoi qu'il en soit, ce fut pour l'Église un malheur irréparable, et pour l'avenir un grand enseignement. Combien de divisions et de guerres civiles en Italie ne furent pas la conséquence de cette translation du saint-siége? Philippe le Bel est l'auteur de tous ces maux; qu'il en porte la responsabilité devant l'histoire.

---

[1] Il a écrit avec talent des élégies, des épîtres, des églogues et même deux tragédies.

Comme on le voit, les événements étaient peu favorables à la poésie. Il n'y avait guère place que pour la satire ou pour l'élégie patriotique. Le rétablissement éphémère de la république romaine pourra exciter un moment l'enthousiasme de Pétrarque, mais les folies de *Rienzi* auront bientôt déconcerté l'admiration. La seule source véritable d'enthousiasme poétique au quatorzième siècle était l'inspiration personnelle. C'est l'époque du *lyrisme.* Pétrarque s'exercera bien dans l'épopée; mais faute de pouvoir chanter les événements de son siècle, il chantera le héros de la guerre punique, Scipion l'Africain, dans un poëme latin qu'on ne lit plus aujourd'hui.

Beaucoup s'imaginent que l'amant de Laure n'a écrit que des chants lyriques. Il en est même qui croient que sa réputation tout entière repose sur ses *sonnets*. Il est vrai que la postérité ne connaît plus de Pétrarque que ses poésies italiennes, consacrées pour la plupart à l'objet de son amour; mais ce n'est là que la moindre partie de ses œuvres : sur douze cents pages in-folio, les chants lyriques de Pétrarque n'occupent pas quatre-vingts pages. Les *sonnets*, les *canzoni*, les *triomfi* n'étaient pour lui qu'un amusement, un jeu, une distraction à de plus graves études. C'est à ses œuvres latines qu'il avait demandé la gloire. Il ne prévoyait pas que la langue vulgaire allait prendre possession de l'avenir, et que ses élucubrations latines seraient un jour mises en oubli, tandis que ses chants d'amour feraient éternellement les délices de l'Italie et de l'Europe. Tel est le sort des livres et des langues.

Toute la réputation de Pétrarque, au quatorzième siècle, réputation colossale, est dans ses compositions latines, où il imitait tour à tour Cicéron en prose et Virgile en vers, avec une habileté prodigieuse pour l'époque. S'il ne fut pas couronné au Capitole, ne croyez pas que ce fût pour ses chants lyriques : c'était pour son poëme de l'*Africa*, qui était encore sur le métier et qui ne fut pas même entièrement achevé, mais dont on disait merveille avant son apparition. L'Europe était attentive comme si au sein de l'Italie était né un second Virgile; et c'était vrai, il y avait un Virgile, mais ce Virgile n'était pas le poëte de l'*Africa*, c'était l'amant de Laure.

Entrons plus avant dans l'esprit de ce siècle pour comprendre l'influence de Pétrarque. Il semble que les divisions de l'Italie eussent dû arrêter l'essor de l'imagination poétique. Le contraire arriva : les divisions de l'Italie aidèrent à l'épanouissement des lettres : c'est la physionomie originale de ce siècle. Les princes rivalisant entre eux d'émulation se firent gloire d'honorer les ouvriers de l'intelligence. Ils en firent un instrument de règne pour éblouir l'imagination populaire. Parmi les protecteurs du Dante, nous avons déjà distingué les *Scaligeri* de Vérone et Guido Novello de Ravenne.

Mais c'est surtout à l'avénement du roi Robert que la passion des lettres s'empara de la Péninsule. Robert, c'était la science sur le trône : théologie, philosophie, médecine, éloquence, personne n'était plus habile ni plus versé que lui dans toutes ces matières. Il disait lui-même que, si pour régner il fallait abandonner les lettres, il renoncerait plutôt à la couronne. La poésie seule lui était étrangère, non en théorie mais en pratique; et il regrettait dans sa vieillesse de ne pas s'être exercé à la versification. Son ambition ne lui laissait plus le temps d'en faire l'apprentissage; mais sa prédilection pour les poëtes prouve qu'il y aurait réussi comme en tout le reste. Il faut être poëte pour aimer la poésie avec tant de passion.

L'exemple de Robert fut contagieux. Les *Visconti* de Milan, les princes de la maison d'Este à Ferrare, les *Gonzague* de Mantoue, les *Corrége* de Parme, les *Carrare* de Padoue et le doge André Dandolo rivalisèrent d'émulation en faveur des lettres, et comprirent que les poëtes et les savants sont les vrais consécrateurs de la royauté, parce qu'ils jettent sur la gloire le manteau du génie.

Aussi quelle ardeur pour la science dans les grandes universités d'Italie, à Bologne, à Padoue, à Naples! La scolastique se traînait dans les sentiers battus, s'attardant aux questions les plus minutieuses et aux arguments les plus subtils. Le règne des grands théologiens de l'école était passé; mais le génie de Thomas d'Acquin, de Bonaventure et d'Alighieri planait sur ce siècle, et poussait les esprits à explorer tous les recoins de la pensée religieuse. La vénération qu'on portait alors au sacerdoce venait moins de la vertu que de la science. Et quand je dis la science, je n'entends pas seulement par là les études ecclésiastiques, mais l'étude de la médecine, l'étude du droit et la connaissance de l'antiquité. Le droit était particulièrement en honneur. Les querelles politiques des Guelfes et des Gibelins avaient pénétré jusque dans la jurisprudence. Les Gibelins s'appliquaient au droit civil, les Guelfes, au droit canon; les uns cherchant dans les lois des armes pour combattre, les autres pour soutenir les prétentions de la papauté. L'étude des Décrétales était si répandue, que le plus célèbre canoniste de l'Italie, au quatorzième siècle, fut un laïque *Jean d'Andrea*, qui, lorsqu'il était malade, se faisait remplacer dans sa chaire à Bologne par sa fille *Novella*, cachant sa beauté derrière un rideau, pour ne pas distraire ses jeunes disciples pendant sa lecture. Le droit civil était professé dans la même université de Bologne par un homme aussi remarquable comme poëte que comme jurisconsulte, *Cino da Pistoia,* qui fut le maître de Barthole dans la science des lois et le maître de Pétrarque dans l'art de la poésie.

Les sciences étaient donc cultivées avec ardeur dans ce siècle; mais c'est la culture des lettres classiques qui exerçait le plus grand ascendant sur l'esprit de l'époque. Celui qui savait le mieux écrire et le mieux parler en latin de Cicéron et de Virgile devait être l homme du siècle. Cet homme fut Pétrarque. Dans l'Europe, divisée par les déchirements de la féodalité, il y avait un pouvoir unique, et ce pouvoir, c'était la république des lettres dont Pétrarque était le chef. Il exerça pendant quarante ans cette royauté du génie, et l'on peut dire sans hyperbole qu'il fut la première puissance de l'Europe, au quatorzième siècle, par son éloquence, sa philosophie et son érudition non moins que par son talent de poëte. C'est l'âge littéraire succédant à l'âge théologique et féodal.

La grande passion de l'époque, passion qui devait durer trois siècles, était la recherche des manuscrits des auteurs classiques de l'antiquité. Ils étaient rares alors. La barbarie et l'ignorance les avaient détruits ou disséminés partout, et pour les retrouver, il fallait se livrer à des recherches pénibles et souvent infructueuses. A l'appel de Pétrarque, toute l Europe se mit en mouvement. On fouillait partout; on creusait la terre, si je puis dire, pour chercher cette mine d'or de la pensée. Pétrarque était en correspondance avec tous les pays et tous les peuples, et les séductions de sa plume entraînaient le monde dans cet irrésistible courant d'idées. Il fit de nombreux voyages en Italie, en France, en Allemagne, partout où il espérait retrouver quelque trace d'auteurs anciens. Sa parole, aussi éloquente que sa plume, et son âme expansive lui faisaient partout des admirateurs et des amis. Tous les ouvrages classiques qui avaient échappé en Europe aux ravages des invasions et de la guerre, c'est à Pétrarque qu'on en doit la conservation.

A ce titre seul, sans doute, il mériterait une place à part dans l'histoire de l'humanité; mais l'Italie lui doit d'autres bienfaits.

Là, sa puissance contre-balança celle des souverains, non plus seulement dans la sphère intellectuelle, mais dans l'ordre politique. C'est lui qui était chargé des plus délicates ambassades auprès des princes de l'Italie et de l'étranger; c'est lui qui réconciliait les villes et les républiques entre elles, et les souverains avec leurs peuples; et quand il échouait, c'est que la voix de la raison ne pouvait plus se faire entendre. Pétrarque traitait de puissance à puissance avec le pape, avec l'Empereur, avec le roi de France, avec tous les princes et tous les États de l'Italie. Il n'y avait pas d'épée ni de sceptre qui eût le poids de sa parole. Nous allons en juger par sa vie. On verra ce que peut la littérature, quand elle se respecte et qu'elle a conscience de sa valeur et de sa mission.

Fils d'un proscrit de Florence, qui avait été l'ami du Dante et qui avait joué un rôle politique dans la cité turbulente, Pétrarque eut, comme Alighieri, du sang guelfe et du sang gibelin dans les veines. Il naquit dans l'exil, à Arezzo, grand foyer de l'opposition gibeline. Son père, qui voulait en faire un jurisconsulte et un canoniste, l'envoya à Montpellier, puis à Bologne, où il suivit les leçons de Jean d'Andrea et de *Cino da Pistoia*, le plus mélodieux des poëtes en langue vulgaire et le plus savant des juristes. Pétrarque, à son école, développa les facultés poétiques dont la nature l'avait doué; mais il déserta bientôt l'étude des Décrétales et des Pandectes pour suivre ses goûts littéraires. Dès sa première jeunesse, il s'était épris de la littérature antique. Il a raconté lui-même qu'à Montpellier, son père, ayant appris qu'il ne s'occupait que de poésie et d'éloquence, jeta ses livres au feu, et que, le voyant hurler de douleur, il retira des flammes un *Virgile* et un *Cicéron* à moitié brûlés, qu'il garda toute sa vie avec amour. Après la mort de son père, il vint s'établir à Avignon où était sa famille. Là, au sein de la cour pontificale, où tout était luxe et plaisir, il brilla par l'élégance de sa personne et le charme de sa conversation. C'est là qu'il connut cette femme célèbre qui devint la muse de ses chants immortels.

Pétrarque était sans fortune. Il fallait se choisir une position à la fois honorable et lucrative. Pour un érudit, pour un savant destiné à peser sur le monde, il n'y en avait que deux à cette époque : le droit et le sacerdoce. Il avait abandonné le premier, il ne lui restait plus que le second. Personne n'était moins fait que lui pour la prêtrise; mais alors on se faisait prêtre comme beaucoup aujourd'hui se font soldats, moins pour aller à la guerre que pour porter l'épaulette qui est en honneur. Pétrarque n'entra pas dans les ordres; il se contenta de jouir des bénéfices attachés à ses canonicats et à son archidiaconat de Parme; mais il portait l'habit et devait en garder la décence. Sans doute, il avait le goût de la vertu et l'âme d'un sage; et l'on sait qu'à la fin de sa carrière, dans les collines Euganéennes d'Arquà, il mena la vie austère d'un cénobite; mais il eut bien des luttes à soutenir contre les assauts de sa nature passionnée, et n'en sortit pas toujours vainqueur. En restant laïque, il eût eu moins d'ascendant sur son siècle, mais aussi moins de taches sur son habit. La morale ne fléchit pas devant le génie. Les vices des grands hommes sont plus coupables que les vices du vulgaire, parce qu'ils sont plus funestes à l'humanité. Le mal croit qu'en ayant leurs faiblesses, on peut avoir leurs qualités; la vertu seule est assez fière pour se dire : Si je n'ai pas leurs qualités, je n'ai pas du moins leurs faiblesses.

Quoi qu'il en soit des inclinations de Pétrarque, son amour pour Laure, qui était épouse et mère, fut un amour idéal et matériellement irréprochable. Sans cet amour, nous serions privés du plus parfait modèle du lyrisme chrétien avant nos jours. Mais qu'un homme ait pu, sans encourir le moindre blâme de la part de ses supérieurs, exercer des fonctions sacrées, porter l'habit du prêtre et nourrir dans son cœur un amour de femme, si pur et idéal que fût cet amour, c'est une étrangeté morale qui caractérise une époque. Pétrarque avait trois grandes passions : l'amour de Laure, l'amour de l'étude et l'amour de la patrie italienne. Sa passion pour l'étude n'éteignit pas sa tendresse, mais elle le sauva du désordre, où il aurait perdu ses facultés. Fatigué du spectacle de la cour pontificale qui blessait l'élévation de son âme, il fixa sa résidence à Vaucluse, près d'Avignon, où il pouvait, en se livrant à ses goûts littéraires, suivre au moins des yeux et du cœur l'étoile de sa vie. C'est dans cette retraite champêtre, à l'ombre de ses bois et au murmure de ses fontaines, qu'il composa, au milieu de ses graves études sur l'antiquité, ses premiers sonnets amoureux inspirés par la vue de Laure qu'il rencontrait avec ses compagnes, tantôt dans les promenades publiques, tantôt dans les salons des grands, des cardinaux et du pape. Jamais il ne lui fut donné d'avoir un tête-à-tête avec la seconde moitié de son âme. Nous dirons quelles furent pour ses vers les conséquences de cette situation. Lassé de jeter au vent ses soupirs, il voyagea pour se distraire et surtout pour recueillir les manuscrits des anciens, dont il était enthousiaste et dont il inspira le goût à son siècle; mais il ne tarda pas à rentrer dans sa patrie, le troisième et le plus solide de ses amours. Partout il fut accueilli comme le prince des poëtes. Ses poésies latines, auxquelles il croyait devoir son immortalité, faisaient de lui un autre Virgile aux yeux des doctes, et ses poésies italiennes le rendaient populaire dans la société. L'image de Laure le poursuivant toujours, il était revenu chercher l'inspiration dans la solitude de Vaucluse, où Laure, charmée du retour de son poëte, avait, dans ses excursions champêtres, réveillé tout son amour par un plus doux regard, un plus caressant sourire; quand, un matin, il reçut deux lettres par lesquelles Rome et Paris se disputaient l'honneur de poser sur sa tête la couronne de laurier, symbole du génie poétique. Ivre de gloire, le poëte choisit Rome, objet de ses prédilections, où l'attiraient les souvenirs de la gloire antique non moins que les *Colonna*, ses amis et ses bienfaiteurs. Après avoir subi, pour la forme, une épreuve publique à la cour du roi Robert, où Boccace, ébloui de son éloquence, sentit naître en lui cette noble émulation de gloire qui s'était emparée de Thucydide à la lecture d'Hérodote aux jeux Olympiques, Pétrarque, le 8 avril 1341, fit son entrée solennelle à Rome, et, semblable aux triomphateurs antiques, il fut couronné au Capitole, aux applaudissements d'une foule immense. L'envie s'attacha dès lors à lui faire expier son triomphe. Il s'en consolait par l'étude, la faveur des princes et l'image de Laure, toujours présente à sa pensée. Son cœur le ramenait sans cesse à Avignon. Laure, avec les années, était devenue moins sévère, sans oublier jamais ses devoirs d'épouse et de mère. L'amour de Pétrarque, loin de diminuer, semblait augmenter avec les années, quand la peste cruelle qui sévissait alors sur l'Italie entière vint lui ravir son amie, le 6 avril 1348, l'anniversaire du jour où il l'avait vue pour la première fois; Pétrarque pleura sa mort dans des élégies qui prouvent la sincérité, la vérité, la profondeur de son amour. Il n'aspirait plus dans ses vers qu'à se réunir dans le ciel à celle qu'il avait tant aimée ici-bas. C'est là l'idée qu'il exprime sous mille formes différentes dans la seconde partie de son *Canzoniere*.

Mais il devait vivre et vécut désormais pour la gloire et pour son pays. Une année après son couronnement à Rome, Pétrarque, qui avait échauffé les têtes romaines en rappelant les glorieux souvenirs de l'antiquité, fut mis à la tête d'une ambassade chargée par les Romains de solliciter auprès de Clément VI le retour du saint-siége dans la capitale du christianisme. Il faut à cette ville, une de ces trois choses : la république, l'empire ou la papauté. Il faut qu'elle se gouverne elle-même, ou que celui qui la gouverne soit à la tête de l'Italie et du monde. Qu'avait-elle alors? rien de tout cela : ni liberté, ni empereur, ni pape. Elle était livrée, comme aux plus malheureux temps du moyen âge, à la férocité et au brigandage de la noblesse. Les deux partis des Colonna et des Ursins s'y disputaient la direction des affaires, et le peuple, victime de ces discordes, de ces haines et de ces vengeances, réclamait son pape à défaut de l'Empereur, dont le pouvoir contesté en Allemagne ne pouvait plus se rétablir dans Rome. Clément VI, malgré l'éloquence de Pétrarque, ne céda pas aux instances du peuple romain. Le pape et les cardinaux se trouvaient mieux à Avignon. Pétrarque obtint pour récompense un prieuré, et un autre député, destiné bientôt à ressusciter un moment le fantôme de la république romaine, *Rienzi*, fut nommé protonotaire apostolique.

C'est un curieux phénomène que l'élévation et la chute de cet homme singulier, Brutus de fantaisie, élevé sur le pavois par l'enthousiasme des souvenirs, et détrôné par le ridicule et la folie. Il était fils d'un cabaretier de Rome et d'une lavandière; mais cette lavandière avait, dit-on, du sang impérial dans les veines et descendait d'un bâtard de l'empereur Henri VII. *Cola Rienzi* fut pris de la fièvre du patriotisme romain et du vertige de l'ambition politique. Ce qu'il voulait, ce n'était pas seulement arracher le pouvoir à la noblesse pour rendre à Rome sa liberté, c'était restaurer la république en replaçant Rome à la tête de l'Italie et du monde. Ce fanatisme républicain et impérial tout à la fois, il l'avait puisé dans l'éducation du collége, comme plus tard les républicains de la grande révolution française.

Les noms de Brutus, de Cicéron, de César, l'exaltaient jusqu'au délire. Il avait en lui du poëte, de l'orateur, du démagogue. Il était né tribun. La nature s'était trompée de date : on ne recommence pas l'histoire. Cependant Rienzi put croire un instant que son rêve était une réalité. A force de déclamations enthousiastes et forcenées, il fit rougir le peuple romain de sa déchéance et lui inspira la passion de la gloire dont il était animé. Les fonctions qu'il tenait du pape ajoutèrent à son crédit, et quand sa popularité fut au comble, il se fit proclamer tribun et dictateur de la république romaine. Il punit les excès, les brigandages, les crimes de la noblesse. Il promulgua des réformes et des lois admirées de l'Italie entière; il envoya des ambassadeurs aux puissances de l'Europe, dont plusieurs, et l'Empereur lui-même, l'encouragèrent dans ses projets. Le pape n'osait protester contre le tribun qui, en abaissant la noblesse, semblait travailler au rétablissement de l'autorité pontificale. Rienzi était ivre de gloire et signait en tête de ses dépêches : NICOLAS LE SÉVÈRE ET LE CLÉMENT, LIBÉRATEUR DE ROME, ZÉLATEUR DE L'ITALIE, AMATEUR DU MONDE, TRIBUN, AUGUSTE.

C'est le malheur de l'Italie, d'avoir toujours eu des hommes plus grands que ses destinées.

Pétrarque fut le soutien de cette audacieuse entreprise, qui n'était qu'une poésie. Grâce à lui, la chimère fut prise au sérieux. Le grand poëte écrivait des odes pour faire appel à la concorde des princes italiens. Il ne réussit à rallier au tribun que les Visconti de Milan. Il échauffait le zèle de Rienzi et l'enthousiasme de Rome dans des épîtres célèbres qui battaient en brèche le pouvoir temporel des papes et qu'il osait dater d'Avignon. Il oubliait jusqu'à ses bienfaiteurs les Colonna, ensevelis avec toute la noblesse dans ses dédains contre la tyrannie étrangère, qui depuis tant d'années sévissait dans Rome et faisait esclave la reine du monde. Mais le rêve ne dura qu'une année. Rienzi, frappé de démence, se crut véritablement maître de l'univers. L'évêque d'Orviéto, délégué du pape que le tribun avait pris pour collègue, et qui jusque-là avait gardé le silence de la peur, lança contre lui un arrêt d'excommunication; Clément VI le répudia; le peuple finit par se lasser de ses folies et s'unit à la noblesse pour le renverser du pouvoir. Cinq princes de la maison des Colonna avaient péri dans une émeute, quand Rienzi se voyant perdu, s'enfuit de Rome pour se réfugier auprès du roi de Hongrie, qui lui avait accordé son appui. Pétrarque, qui allait à Rome aider Rienzi de ses conseils, s'était détourné de sa route en apprenant la mort des Colonna et les dernières folies du malheureux tribun. Ses illusions avaient disparu devant la réalité sanglante qui le privait de ses meilleurs amis et décourageait ses patriotiques espérances. Plus tard, quand Rienzi, devenu sectaire, fut livré par l'Empereur à Clément VI, Pétrarque intercéda en sa faveur et le fit passer pour un poëte. Dès lors sa personne était sacrée : voilà l'esprit de l'époque.

Le génie était tout puissant auprès de Clément VI, pontife dissolu mais élégant dans ses mœurs et à qui il n'a manqué que d'être Italien pour mériter le nom de Léon X du quatorzième siècle. Son successeur, Innocent VI, pontife austère, mais étroit d'esprit, n'était pas loin de prendre Pétrarque pour un sorcier. Le poëte se vengea de ses dédains en s'attachant plus que jamais à la cause gibeline. C'est alors qu'il devint l'ami et en quelque sorte le premier ministre des Visconti de Milan, sans toutefois aliéner sa liberté ni son indépendance. Ses ambassades pour unir Gênes à Milan, pour réconcilier Gênes et Venise, et pour féliciter le roi de France, Jean II, d'être sorti des prisons d'Angleterre, rendent un éclatant témoignage de la confiance dont le poëte jouissait auprès des souverains de la Lombardie. De nouveaux mouvements avaient éclaté à Rome. Innocent VI imagina de rétablir la fortune de Rienzi pour faire rentrer la Ville éternelle sous sa domination; mais le tribun, recommençant ses cruautés et ses folies, fut déchiré par la populace. Pétrarque le vit périr avec indifférence; il avait placé ailleurs ses sympathies : il attendait de l'empereur d'Allemagne la délivrance de Rome et la restauration de l'empire romain.

De Milan, il écrivit à Charles IV et le supplia de mettre fin aux déchirements de l'Italie, qui faisaient saigner son cœur de citoyen; mais Charles IV, prince éclairé d'ailleurs et ami des lettres, n'avait ni assez d'énergie ni assez d'ambition pour prendre en Italie les rênes du pouvoir. Appelé par les seigneurs de la ligue lombarde, révoltés contre la tyrannie de leurs princes, il se borna à négocier, par l'intermédiaire de Pétrarque, une trêve avec les Visconti. Puis ayant reçu, à Milan et à Rome, les hochets de la souveraineté, il reprit la route de l'Allemagne. Le poëte, déçu dans ses espérances, le poursuivit de son ironie et de ses dédains.

Un pontife selon son cœur ceignit enfin la triple couronne. Urbain V, après avoir purgé la cour d'Avignon, quitta la Babylone de l'Occident pour rétablir le saint-siége dans la Jérusalem de la chrétienté, veuve depuis bientôt soixante ans de ses pontifes. Personne plus que Pétrarque ne contribua à cet heureux événement; l'Église catholique lui en doit une éternelle reconnaissance, car le séjour d'Avignon était l'exil de la papauté, la sujétion de l'Église aux rois de France, la déconsidération et la dégradation du clergé dans ses chefs. Si Urbain reprit, on ne sait pourquoi, le chemin d'Avignon pour y aller mourir, selon la prédiction de sainte Brigitte, son successeur Grégoire XI ne tarda pas à ramener, après un exil de *soixante-huit* ans, le saint-siége dans la Ville éternelle; et si les cardinaux d'Avignon mirent le schisme dans l'Église, ils prouvèrent à la chrétienté combien l'œuvre de Philippe le Bel avait fait de mal à l'Europe. Les deux odes-épîtres, l'une italienne, l'autre latine, où Pétrarque suppliait Benoît XII, puis Urbain V, de remonter au siége de saint Pierre, sont deux chefs-d'œuvre littéraires et deux actes qui honorent la mémoire du grand poëte.

On n'en finirait pas s'il fallait énumérer tous les services rendus par Pétrarque aux pays, aux souverains de Naples, de Milan, de Parme, de Mantoue, de Vérone, de Padoue, à la république de Venise, à tous les princes de l'Italie et à ses nombreux amis, pour lesquels il se dévouait aux dépens de ses intérêts les plus chers. L'ingrate Florence elle-même, qui avait banni sa famille, lui rendit ses biens et ses droits, et lui offrit la direction de son université naissante. Et l'homme qui était chargé de cette mission était son plus intime ami et son émule en littérature, le poëte du Décaméron; mais Pétrarque aimait trop la retraite et ses livres pour accepter une aussi lourde charge.

Je ne puis terminer ce rapide coup d'œil sur la vie de Pétrarque sans citer un fait qui n'honore pas moins l'Italie que le poëte lui-même, et qui prouve ce qu'était la gloire de Pétrarque au quatorzième siècle. En revenant du jubilé semi-séculaire de Rome, où il avait purifié sa vie, le poëte passe par Arezzo, sa ville natale. Les magistrats et les principaux citoyens vont au-devant de lui et le conduisent solennellement à la maison où il a vu le jour, et lui apprennent qu'on a voulu la transformer, mais que la ville n'y a pas consenti, ayant résolu de conserver intact un lieu consacré par sa naissance.

Et de nos jours on laisse vendre au Pétrarque du dix-neuvième siècle son nid de famille, la maison où il est né, où il a passé son enfance et couvé son génie sous l'aïle de la plus pieuse et de la plus tendre des mères! C'est peu : on lui laissera vendre aussi la chapelle [1] où reposent sa mère et sa fille sous une pierre commune qui l'attend lui-même! S'il faut mesurer la civilisation au respect des peuples pour les gloires de l'esprit, où est le progrès du quatorzième au dix-neuvième siècle?

Passons, l'avenir jugera.

Nous avons vu ce qu'était Pétrarque pour son siècle, voyons ce qu'il est pour la postérité. Il y avait quatre hommes en lui : le poëte, l'orateur, le philosophe, l'érudit. Il ne reste plus que le poëte, et le poëte italien. Ses poésies latines sont aussi oubliées que ses discours, ses traités philosophiques et sa vaste correspondance. Et c'est grand dommage, car il y a là des trésors d'idées et de sentiments plus encore que de style; des monuments de sagesse, de patriotisme et d'amitié qui feraient à jamais l'admiration du monde, s'ils étaient écrits dans la langue du peuple.

---

[1] Voir *Milly ou la Terre natale.*

L'étrange singularité de la destinée de Pétrarque, c'est que les œuvres qu'il a faites pour la postérité ne sont pas parvenues à leur adresse, et que celles qu'il faisait pour amuser son siècle lui ont assuré une éternelle gloire. S'il n'eût fait que les *Églogues*, les *Épitres latines* et l'*Africa*, Pétrarque ne serait plus aujourd'hui qu'une curiosité historique. Il fut l'amant de Laure, et il vivra aussi longtemps que le cœur humain battra.

Voyons donc ce que produisit cet amour; et d'abord disons quelle en fut la nature. L'amour est aussi vieux que le monde. Or, depuis que les hommes écrivent sur ce sujet, jamais, avant les *Méditations*, le monde n'avait rien vu d'aussi pur que les chants de Pétrarque. Nous le savons, les anciens, à l'exception des Hindous, ne comprenaient pas la vertu de l'amour. Les Grecs et les Romains n'ont célébré sous ce nom que le libertinage : être l'instrument des passions brutales ou être mère et faire le ménage, voilà la femme antique. Ce n'était pas l'égale, c'était l'esclave de l'homme.

Nous allons voir ce qu'était Laure pour Pétrarque.

Un jour qu'il assistait à l'office divin dans l'église de Sainte-Claire, à Avignon, son regard de lévite se lève timidement et tombe sur une femme en robe verte, parsemée d'or et d'azur, qui l'éblouit comme une apparition céleste. Son âme est violemment éprise; la robe verte est toujours devant ses yeux. Mais cet amour fait son malheur : Laure est mariée et ne foulera pas aux pieds ses devoirs d'épouse et de mère. Pétrarque, de son côté, porte la robe sacerdotale et le sentiment de la vertu profondément gravé dans son âme. Cet amour est d'une nature exceptionnelle : il n'a rien de la matière; c'est ce qui en fait la pureté, l'élévation, la grandeur. Aimer sans jouir de son amour autrement que par l'imagination et par le cœur, c'est la condition des vrais poëtes. La poésie de l'âme s'envole dès que le désir profane son objet. Il faut s'y résigner : le génie est une grande douleur; il n'a pour se consoler que la renommée et le *sursum corda* que ses chants éveillent dans le cœur des hommes. L'amour de Pétrarque est une poésie. Laure pour lui n'était pas une femme, c'était une divinité, un idéal comme l'épouse des cantiques. Ce qu'il aimait, ce qu'il admirait, ce qu'il adorait en elle, c'était le plus bel ouvrage du créateur : le beau incarné sur une figure de femme. Moins il y avait de réalité dans cet amour, plus il y avait d'idéal. C'est au point que, sans la constance du poëte, qui fut plus forte que la tombe, et sans le témoignage des contemporains, on douterait de l'existence de Laure, tant Pétrarque en a fait un être impalpable, merveilleux, revêtu de splendeur dans ses incomparables vers. C'est à Laure de Noves bien plus qu'à Pétrarque que la poésie est redevable de la pureté céleste de cet ineffable amour; car cette femme, bien que mariée contre son gré et flattée de se voir l'objet des chants du plus grand poëte de son siècle, fut assez prudente et assez sage pour tenir à distance un amant passionné, et conserver tout à la fois sa pudeur et son prestige aux yeux de la société et aux yeux du poëte lui-même.

Un pareil amour, si entièrement dégagé des sens, devait créer une poésie à part. Le sentiment qu'éprouvait Pétrarque était tout intérieur et ne trouvait pour s'alimenter que de rares incidents : un regard souriant ou sévère qui réjouissait et troublait tour à tour le cœur du poëte, un gant relevé, une promenade publique, le son de la voix, une parole aimable, l'admiration qu'éveillait la présence de l'objet aimé. Cet amour a deux principes : la beauté physique et la beauté morale. L'une est le reflet de l'autre. Si Laure n'avait pas été chaste, vertueuse, irréprochable dans sa conduite, l'idéal du poëte se serait évaporé avec les années et n'aurait pas tenu devant cet amour sans espoir. Si elle n'avait pas eu une beauté de corps accomplie, le poëte n'eût pas trouvé pour la peindre les riches couleurs de sa palette; bien plus, il ne l'eût pas remarquée. C'est par les yeux que l'amour est entré dans son cœur. En sorte que le premier principe de cet amour fut le rayonnement de la beauté physique. L'amour vraiment chrétien, l'union des âmes, ne se consommera qu'après la disparition de Laure : c'est un fruit du tombeau. Il y a donc deux époques bien distinctes dans l'histoire du cœur de Pétrarque, il y a deux phases dans ce roman d'amour : les chants qui précèdent et ceux qui suivent la mort de l'idéale épouse du poëte. Les premiers, à notre avis, sont de beaucoup inférieurs aux seconds. Nous en dirons les motifs. La beauté physique telle que la peint Pétrarque n'a pas les formes sculpturales de l'anthropomorphisme. Un souffle mystique a passé par là. Ces yeux doux et purs, et cette voix suave et cette figure voilée sont remplis des mystères de l'âme. Il n'y a pas jusqu'à ces tresses blondes, et cette gracieuse démarche, et ces mouvements harmonieux, et cette main délicate et blanche, et cette parure à la fois élégante et modeste, qui n'inspirent au cœur des sentiments chastes, une admiration mêlée de respect comme devant l'apparition d'un ange vêtu d'un corps de femme. Toute sa personne semblait spiritualisée et tous ses mouvements étaient les attitudes visibles de l'âme. Quand Pétrarque la voyait, le ciel descendait en lui et son cœur chantait comme une lyre vivante. Et quand elle avait disparu à sa vue, ses yeux éblouis ne voyaient plus dans la nature qu'un vaste rayonnement de la beauté divine qui remplissait son âme de poëte.

Laure avait divinisé, par sa présence, les lieux qu'elle avait foulés sous ses pas. Les vents, les ondes, les bois roulaient d'ineffables harmonies. La robe de sa bien-aimée avait teint la verdure des prairies; l'or de ses cheveux colorait les blonds épis; son souffle embaumait les airs; les fleurs respiraient ses parfums; les oiseaux empruntaient sa voix, et le soleil, en passant par ses yeux, avait embelli sa lumière : voilà comment la nature était pleine de ce qu'il voyait en lui. C'est pour vivre près de Laure et contempler son image qu'il s'était fait une retraite à Vaucluse, malgré sa répugnance pour la cour d'Avignon et malgré son amour pour l'Italie. La forêt, le rocher, la grotte, la fontaine de Vaucluse, versaient sur lui leur fraîcheur et leurs ombres. C'était là qu'il épanchait sa tendresse et qu'il exhalait ses soupirs au murmure de la Sorgues, moins doux et moins harmonieux que ses vers. Quelle que fût la nature, riante ou sauvage, il ne voyait les choses qu'à travers le prisme de son cœur ému et de son imagination charmée. Ainsi, quand, pour oublier son amour, il fit un voyage en France et dans les Pays-Bas, il éprouvait, en traversant la forêt des Ardennes, je ne sais quelle ivresse au souvenir de la femme aimée, et il ne voyait et n'entendait qu'elle dans l'horreur de la forêt silencieuse. Tel était cet amour, le plus fort et le plus pur qu'on eût jamais vu sur la terre. Pour l'élever à ce degré surnaturel, il a fallu que l'amant fût un lévite et l'amante une femme mariée. C'était une situation fausse dont ses vers devaient se ressentir. Mais si Laure et Pétrarque avaient pu suivre ensemble les lois de l'hyménée, le poëte de Vaucluse eût-il conservé jusqu'à la fin de sa vie ce don des vers et ce feu divin qui n'a fait que s'accroître quand Laure fut descendue dans la tombe?

Les vers de Pétrarque, sous la forme du *sonnet* et de la *canzone*, sont donc l'expression lyrique d'un amour idéal.

Mais voici l'écueil. L'habitude de séparer le cœur des sens fait disparaître la personnalité humaine pour personnifier les facultés de l'âme. Ce n'est plus l'homme qui parle, c'est le cœur qui s'élance hors de la poitrine ou vient s'établir dans les yeux du poëte pour contempler la beauté dont il est épris. De là l'imagination substituée au sentiment, l'esprit conduisant le cœur et le faisant parler d'une manière ingénieuse sans doute, mais peu naturelle. Il y a parfois dans les chants de Pétrarque une affectation de sensibilité qui détruit l'émotion dans l'âme du lecteur : c'est du sentimentalisme au lieu de sentiment vrai; j'oserai même dire que la plupart des *sonnets* et des *canzoni* de Pétrarque, avant la mort de Laure, sont autant écrits de tête que de cœur. Les trois *canzoni* que les Italiens appellent les trois grâces de leur poésie roulent sur les yeux de Laure et sont des chefs-d'œuvre de style assurément, mais des jeux d'esprit et d'imagination qu'on ne supporterait pas dans notre langue. Parmi les ingéniosités de Pétrarque, il en est une qui revient fréquemment sous sa plume : c'est le jeu de mots de *Laure* et du *laurier*. Le laurier est son arbre de prédilection par son analogie avec le nom de Laure, et aussi parce qu'il est le symbole de la gloire poétique et qu'il lui rappelle le souvenir de ses triomphes. Rien de mieux. Mais le poëte joue si souvent sur ces mots de *Lauro* et de *Laura* qu'on ne sait plus si c'est de Laure ou du laurier qu'il parle. Alors la poésie est froide et n'a pas même l'avantage de plaire à l'esprit, blessé d'une perpétuelle équivoque.

Pétrarque sait mieux rendre la tristesse que la joie. Laure, qui était trop fière d'être aimée par le grand poëte pour se montrer indifférente à son amour, lui accordait parfois un sourire et d'aimables paroles. C'étaient de ces petites coquetteries dont les filles d'Ève connaissent le secret; mais quand elle avait réjoui le cœur de son poëte, elle le tenait plus que jamais à distance pour conserver un nom sans tache et aussi pour entretenir et raviver par l'obstacle un amour qui en avait besoin. Quand Pétrarque s'attache aux petits incidents de ses rencontres avec Laure, il est maniéré et semble ne laisser travailler que son imagination. Quand il relève le gant tombé d'une main qu'il n'a jamais eue dans la sienne, il lui faut *quatre sonnets* pour peindre la joie mêlée de tristesse que lui fait éprouver la *bella mano* qui reprend trop vivement son bien. Quand il est, dans la solitude, livré à sa mélancolie, confiant sa peine à la nature et la cachant aux humains, on reconnaît alors l'accent du cœur, et on est ému, comme dans l'admirable sonnet *Solo e pensoso*, le plus beau de tous ceux qu'il fit du vivant de Laure.

Après cette mort qui lui a coûté tant de larmes, le cœur parle enfin plus haut que l'imagination dans la poitrine de l'homme et du poëte. Ici l'amour est vrai, religieux, sublime. C'est le christianisme triomphant de la mort; et quand le poëte exprime son espérance de retrouver au sein de Dieu celle qu'il a perdue et dont le souvenir épure et sanctifie son âme, on sent alors la constance, la noblesse, la grandeur de son amour: c'est l'élégie chrétienne dans toute sa pureté. Il faut lire *Se Lamentar' Augelli*, ou bien *Valle che de lamenti miei se' piena*, qui semble avoir inspiré le *Lac*, ce chef-d'œuvre de la poésie contemporaine, ou encore la belle vision *Levommi il mio pensiero* et la canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*, pour se faire une idée de cette mélancolie suprême et toujours gracieuse où le deuil de son âme se répand sur la nature dans ces lieux témoins de ses soupirs et de ses enivrements poétiques. Une seule chose nous étonne et nous afflige, c'est que, dans un siècle de foi, un homme appartenant au clergé, par ses fonctions sinon par son caractère, semble placer la créature au-dessus de son créateur, non par son langage mais par ses sentiments. On sent que le ciel sans Laure serait un enfer pour Pétrarque. Jamais un hymne à la divinité n'est sorti de sa lyre. Le culte de son âme, c'est Laure, et s'il aime Dieu c'est parce qu'il ne peut retrouver Laure que dans le ciel. C'est peu sacerdotal.

Si le cœur de l'homme est fait pour les affections de la terre, son âme n'est faite que pour Dieu. Une romance française exprime admirablement ces deux amours : « Mon âme à Dieu, mon cœur à toi. » Voilà ce que nous aimerions à rencontrer dans Pétrarque ; mais son âme, malgré l'élévation de son génie, n'avait pas cette hauteur. Et c'est à tort, selon nous, que M. de Lamartine a appelé l'amant de Laure le *David italien.* Quoi qu'il en soit, je le répète, jamais avant le grand poëte dont je viens de citer le nom et qui fut, dans sa jeunesse, le Pétrarque et le David français, jamais on n'avait célébré plus dignement les amours de la terre.

C'est l'esprit de l'époque qui a fait le tour d'imagination de Pétrarque. La chevalerie idéale avait mis en vogue ce qu'on a nommé le *platonisme* en amour. Les troubadours, les poëtes siciliens et les poëtes italiens prédécesseurs de Pétrarque avaient introduit dans la poésie ce tour ingénieux et mystique donné aux chants d'amour. On ne peut contester ici l'influence des idées platoniciennes; mais le mysticisme chrétien du moyen âge et la scolastique ont plus contribué que Platon à propager cette métaphysique d'amour qui, dans l'enfance de l'art moderne, mettait l'esprit et l'imagination à la place du sentiment, et enlevait ainsi à la poésie ce qui en fait le plus grand charme : le *naturel.* Pétrarque, le dernier des troubadours, est tombé dans les défauts de ses prédécesseurs. Mais comme il l'emporte par ses qualités! Aucun n'a porté si loin la délicatesse, l'élégance, la noblesse, l'harmonie et la grâce. Dante avait créé la langue des idées, Pétrarque a créé la langue du sentiment. Il n'a pas l'audace, la hauteur, la sublimité d'Alighieri; mais son style est bien plus harmonieux. Sous ce rapport, il y a entre eux la différence d'Eschyle à Sophocle, de Corneille à Racine. Je ne vais pas jusqu'à dire avec M. de Lamartine, trop prévenu contre le Dante dont il exagère les défauts en admirant son génie, que la *Divine Comédie* ne vaut pas un sonnet de Pétrarque! C'est le formalisme de Boileau :

> Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Il faut tenir compte de la perfection du talent, mais aussi de la différence des genres. Une ode d'Anacréon ou de Pindare ne vaut pas l'*Iliade;* une ode d'Horace ne vaut pas l'*Énéide;* un sonnet de Pétrarque ne vaut pas la *Divine Comédie.* Après cela, je n'hésite pas à dire que, pour la *mélodie,* pour la musique et le charme des vers, Pétrarque n'a d'égal ni parmi les anciens, ni parmi les modernes. Cela tient à sa langue plus encore qu'à son génie. Essayez de traduire en prose ou en vers un sonnet de Pétrarque, et vous aurez changé sa lyre en tambourin. Nous l'avons tenté, de plus habiles l'ont tenté et personne n'y a réussi. Nous avons lu toutes les traductions de Pétrarque, et si nous n'avions pas eu le texte sous les yeux, nous aurions pris ce chantre divin pour un joueur de galoubet. C'est le plus intraduisible des poëtes. Lisez donc l'italien, et si vous ne le savez pas, apprenez-le pour comprendre et sentir les vers de Pétrarque, et votre âme inondée d'harmonie dira qu'il faut être au ciel pour entendre de plus célestes accords. Pétrarque est le roi du sonnet. Nul avant lui, nul après lui n'a pu atteindre à cette perfection, résultat de la nature et de l'étude, du génie et de l'art. Le travail de la lime y est parfois trop sensible et l'art devient artifice. Mais il a fallu ce travail pour perfectionner à ce point une langue à peine ébauchée et pleine encore de cailloux, dont il a fait une langue de diamant. Quoi qu'il en soit de ce travail, le poëte est d'une grande sobriété d'images, et c'est là un des plus beaux caractères de ses chants lyriques. L'émotion perce toujours sous le tissu du style, et quand il laisse parler son cœur, sans le faire parler, il est naturel et tendre. Ceux qui sont venus après lui et qui se sont faits ses imitateurs ont donné une fausse direction à la littérature et ont remplacé la poésie par les jeux de la versification. Sans avoir les qualités du maître, dont le style est inimitable, ils ont renchéri sur ses défauts, comme il arrive toujours :

> Decipit exemplar vitiis imitabile.

C'est le sonnet qui a fait la réputation de Pétrarque dans la postérité. Mais s'il est plus artiste dans le sonnet, il est bien plus grand poëte dans la *canzone.*

Il nous en faut dire un mot, pour achever de vous faire connaître le génie de Pétrarque.

Quant à ses *Trionfi* ou triomphes, visions merveilleuses composées à la fin de sa vie en *terza rima* ou tercets, à l'imitation du Dante, ce ne sont que des jeux d'imagination, à l'exception toutefois du *Triomphe de la mort*, où l'ombre de Laure apparaît au poëte pour lui révéler les secrets de ses chastes amours.

La plus haute manifestation du talent lyrique de Pétrarque, c'est incontestablement la *canzone*. Les anciens n'ont pas connu cette forme moderne de l'ode, dont les larges strophes et les harmonieux entrelacements se prêtent aux plus sublimes inspirations lyriques. Les *Canzoni*, qui ont pour objet la beauté de Laure, sont très-remarquables; et la plus poétique est la description de la fontaine entourée d'arbres et de fleurs où Laure allait se baigner : *Chiare fresque e dolci acque*. Cette pièce à elle seule suffirait à montrer qu'il y avait dans Pétrarque un peintre habile en même temps qu'un mélodiste consommé; mais dans tout cela vous ne trouvez que douceur, délicatesse et grâce.

Le poëte complet doit avoir d'autres cordes sur sa lyre et remuer d'autres fibres dans le cœur humain : il doit pouvoir passer tour à tour de la force à la grâce. Pétrarque, après la grâce, a trouvé la force; et c'est quand il attaque avec la plume de Juvénal les désordres d'Avignon qu'on reconnaît enfin la conscience du prêtre indignée de voir le vice se réfugier à l'ombre du sanctuaire. Jacopone n'est pas plus amer ni plus violent que Pétrarque contre la corruption du clergé. L'âme du prêtre s'exhale aussi dans la *canzone* qu'il adresse à son ami, Jacques Colonna, évêque de Lombez, sur un projet de croisade que méditait la cour d'Avignon. L'enthousiasme de Pierre l'Ermite et de saint Bernard a passé sur sa lyre, et il en est sorti ce cri sublime : *O aspettata in ciel beata e bella.* Mais les temps étaient changés, et la voix de Pétrarque resta sans écho. Plus rien de grand ne pouvait se faire dans l'abaissement de la papauté, dans les déchirements de l'Europe, dans les discordes de l'Italie.

Nous avons dit tout ce que fit Pétrarque pour ressusciter au moins le patriotisme dans l'âme engourdie des Italiens asservis.

Son appel à la concorde est peut-être la plus belle ode qu'ait jamais inspirée l'amour de la patrie. Il n'y a rien dans Horace qui puisse être mis en parallèle avec l'*Italia mia ben che' l parlar sia indarno*. Citons-en, pour finir, les derniers vers : « Au nom de Dieu ! dit-il aux princes italiens, que ma voix parle à votre âme, et regardez en pitié ce peuple en larmes qui, après Dieu, n'attend que de vous son repos. Pour peu que vous soyez sensibles à la pitié, vous verrez le courage s'armer contre la fureur, et le combat ne durera pas longtemps : car l'antique valeur n'est pas encore éteinte dans les cœurs italiens. »

> Che l'antico valore
> Negli italici cor non è ancor morto.

A l'heure où nous sommes, ces vers n'ont pas besoin de commentaires.

CHAPITRE III.

BOCCACE.

Le génie de l'art, qui avait produit déjà, au quatorzième siècle, deux chefs-d'œuvre incomparables : la *Divine Comédie* du Dante et *le Canzoniere* de Pétrarque, en vit naître un troisième, le *Décaméron* de Boccace.

Devant ces trois hommes et ces trois monuments, tout s'efface en Europe comme d'obscurs édifices devant de majestueux palais. Ce que les deux premiers membres de ce triumvirat du génie avaient fait pour les vers, le dernier le fit pour la prose : il la créa et l'éleva du même coup à sa plus haute expression. Je dis les vers et la prose et non pas la poésie et la prose; car, à ne considérer que l'art de l'écrivain et en tenant compte de la différence des genres, il n'y a pas moins de poésie dans le *Décaméron* que dans la *Divine Comédie* et dans les *Sonnets* de Pétrarque. Le génie du Dante est plus haut; le goût de Pétrarque plus parfait; mais Boccace est moins inégal que le premier et plus naturel que le second. Toute œuvre d'imagination, d'ailleurs, appartient à la poésie, quel que soit l'instrument dont se sert le poëte pour exprimer ses sentiments et ses idées.

La poésie de la prose s'appelle éloquence, soit; mais c'est une poésie. Il y manque la facture du vers, et non pas l'harmonie. Y a-t-il dans Virgile beaucoup de vers supérieurs à la prose de Cicéron? Quel versificateur en France a jamais surpassé la prose de Fénélon, de J.-J. Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Châteaubriand, de Lamartine, pour ne citer que des esprits de la même famille? Boccace est à la même hauteur. Serait-il permis de l'oublier en racontant l'histoire de la poésie? L'auteur du *Décaméron* a d'ailleurs écrit en vers, et il compte parmi les poëtes épiques de l'Italie. La *Théséide* et le *Filostrato* sont les premiers essais d'épopée homérique qu'on ait faits en Italie et en Europe. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais l'auteur a du moins le mérite d'avoir inventé l'*octava rima,* strophe de huit vers endécasyllabes adoptée par tous les poëtes épiques de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal. Thibaut, comte de Champagne, avait employé dans un de ses chants lyriques la même strophe avec les mêmes combinaisons rhythmiques : six vers sur deux rimes suivis d'un distique. Boccace, qui était né à Paris et qui n'ignorait pas la muse chevaleresque de la France, a-t-il connu les poésies de Thibaut? C'est un problème insoluble. En tout cas, c'est à Boccace que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de la strophe épique dont l'Arioste et le Tasse feront une merveille d'harmonie et de grâce. Le grand prosateur avait fait aussi des sonnets amoureux et même des églogues en vers latins imités de Virgile. C'était, comme vous voyez, un versificateur qui explorait tous les sillons et qui ne manquait pas d'habileté. La versification du Dante et de Pétrarque est supérieure à la sienne. S'il n'eût fait que des vers, il serait le troisième des grands poëtes de son temps. Plus haute était son ambition. Il aspirait à être le premier parmi les émules du Dante; et quand il s'aperçut, en lisant Pétrarque, qu'il n'était que le second, il jeta au feu tous ses petits poëmes, pour ne laisser subsister que les grands, et il chercha d'autres sommets dans la prose, où il fut et resta le premier.

Néanmoins la poésie, première passion de sa jeunesse comme elle est la première passion de tous les amants de l'idéale beauté, la poésie fut toujours l'objet de son culte le plus cher, témoin son épitaphe, composée par lui-même en quatre vers dont voici le dernier :

Patria Certaldum [1], studium fuit alma poesis.

Alma! Reconnaissez-vous le nourrisson des Muses? Quelle magie y a-t-il donc dans cet *alma?* Ceux-là même qui ne connaissent pas le latin, s'ils ont l'oreille musicale et l'âme haute, sentiront frémir à ce mot la plus noble fibre du cœur humain. Prononcez devant une âme de poëte : *Alma mater*. Il faut qu'elle tombe à genoux, car c'est le plus haut degré de la tendresse et de la vénération. L'italien a conservé ce mot, et c'est une des plus belles notes de sa langue. Si jamais vous avez lu *Consuelo*, n'entendez-vous pas encore cette voix sortant de l'abîme : *Consuelo de mi Alma?* quelle poésie! Pardonnez-moi cette digression. Elle fait connaître l'âme de Boccace. *Alma poesis!* Celui qui a dit cela avait une lyre dans sa poitrine.

Aussi voyez sa vie. C'est triste à dire, vous y trouverez toutes les faiblesses de l'homme, mais aussi toutes ses grandeurs.

Enfant bâtard d'un marchand florentin, son père le destinait à la même profession que lui; mais l'enfant ne montrait aucune disposition pour le commerce. Dès son plus jeune âge il faisait des récits en vers, et ses camarades de collége l'appelaient *le poëte*. La forme narrative semblait incrustée dans son cerveau. Son père l'arracha bientôt à ses études pour l'initier au calcul et à la tenue des livres. Puis il fut mis dans un comptoir : il y étouffait. Pour faire diversion, il voyagea. Ayant pris la route de Naples, il s'arrêta au Pausilippe, et visita le tombeau de Virgile. Le vent qui passait par là était chargé de poésie : le jeune Boccace sentit frissonner sa lyre, et son âme trouva le feu sacré au contact de cette cendre chaude. Il s'appliqua dès lors à l'étude des anciens, qui allait faire de lui et de Pétrarque les deux grands précurseurs de la renaissance. La *Divine Comédie* devint sa lecture favorite, et sa langue était pleine d'expressions dantesques. Formez-vous à l'école des maîtres : c'est la grande voie littéraire. On ne se passionne pas impunément pour les chefs-d'œuvre : il en sort des émanations dont l'âme est parfumée, des fleurs dont se pare le jardin de l'esprit, et des fruits qui mûrissent au soleil de l'art. On dit que, tout jeune encore, Boccace fut présenté, à Ravenne, au grand exilé de Florence, qui, frappé des dispositions poétiques de cet enfant précoce, daigna l'encourager de ses conseils et lui prédire une brillante destinée. Si le fait est véridique et n'est pas l invention d'un biographe trop complaisant, Boccace dut trouver là, plus encore qu'au tombeau de Virgile, l'étincelle et l'aiguillon de son génie. Quoi qu'il en soit, Alighieri eut une influence énorme sur l'esprit de Boccace, qui débuta par une pièce de vers sur les *arguments* de la *Divine Comédie,* comme il finit par expliquer ce poëme dans une chaire instituée, à sa demande, par la république de Florence et où il professa le premier. Il a raconté aussi la vie du Dante dans un récit romanesque qui prouve au moins son admiration pour ce grand maître de la poésie italienne.

---

[1] Boccace est né à Paris, mais sa famille était originaire de *Certaldo*, bourg de la Toscane, non loin de Florence.

Un autre événement qui marqua dans sa vie fut l'interrogatoire et l'examen public que le roi Robert, cet intelligent ami des lettres, fit subir, au milieu de sa cour de Naples, à Pétrarque, avant son couronnement au Capitole. La parole éloquente du grand poëte, dissertant sur son art, fascina l'imagination de Boccace et redoubla dans son âme la passion de la gloire littéraire. Dès ce moment aussi, il regarda Pétrarque comme son maître, et se sentant attiré vers lui par la pente du cœur et du génie, il lui garda durant sa vie entière le plus filial attachement. Pétrarque avait l'âme d'un sage et le cœur d'une mère. Quand Boccace, cédant aux ardeurs de sa jeunesse et aux vices de son époque, eut souillé sa vie dans des passions indignes, Pétrarque, qui puisait son indulgence dans le souvenir de ses faiblesses, tendit une main paternelle à son malheureux ami, et, par ses tendres conseils et ses sages remontrances, le ramena dans la voie de la probité et de l'honneur.

Dieu me garde de faire ici l'histoire des amours de Boccace. Nous n'écrivons pas un roman : il faut laisser sa pudeur à l'histoire. Boccace, comme tous les poëtes, a trouvé l'inspiration dans l'amour. Mais ici quelle différence entre lui et ses deux grands émules en poésie. Laure et Béatrice sont moins des femmes que des anges incarnés : c'est l'idéal du poëte. Dante et Pétrarque n'ont pas toujours respecté la morale sans doute, mais jamais l'ombre d'une pensée adultère n'a effleuré la robe virginale de Béatrice et de Laure. Les amours de Boccace, à part le talent, quel triste spectacle! Le fils naturel d'un marchand rencontre à Naples la fille naturelle d'un roi, épouse d'un gentilhomme napolitain. Les deux amants étaient dignes l'un de l'autre et le firent bien voir dans leur conduite : voilà la chose par son côté positif. Maintenant voulez-vous l'idéal? le voici. Boccace était bien fait, bien portant, ce qu'on appelle un beau garçon, jovial et de bonne humeur. La princesse, puisque princesse il y a, était pour Boccace une courtisane de bon ton et avait toutes les qualités de son emploi : c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais il y avait là une question de vanité et d'amour-propre. Le fils d'un marchand aimé d'une fille de roi : c'était ce qu'on nomme, dans certaine langue, une bonne fortune, rien de plus. Il est vrai qu'à Florence un marchand n'était pas un petit personnage : une famille de marchands n'est-elle pas devenue souveraine de la Toscane, j'allais dire de l'Italie? Boccace se rengorgea, et se souvenant que sa famille avait habité un château, il s'appela *Boccaccio da Certaldo*. Dans tout cela quelle poésie y avait-il? La poésie du vice qui fait rougir le front et qui mord la conscience; mais la conscience disparut et on ne songea plus qu'aux plaisirs. Cela n'était pas beau, cela n'était pas honnête, mais cela était parfaitement conforme aux mœurs du temps et de la cour de Naples, la plus dépravée de l'Italie, et ce n'est pas peu dire. Boccace payait en poëmes et en romans l'amour de la princesse qu'il célébrait sous le nom de *Fiammetta*. Le roman sensuel de ce nom où il a peint ses amours, et le *Filocopo*, dont le sujet est tiré d'un roman chevaleresque, il les a composés pour elle et à sa demande, de même que la *Théséide* et la plupart de ses poëmes romanesques en langue vulgaire. Ce n'est jamais en vain qu'on étouffe sa conscience. Boccace a trouvé le châtiment de ses coupables amours dans la sécheresse de cœur et l'accent déclamatoire de ces œuvres malsaines. Il avait assez d'esprit et assez d'imagination, non pas pour égaler le Dante qui, dans son genre, n'a pas de rivaux, mais pour être l'émule de Pétrarque dans la poésie versifiée. S'il en est resté si loin, c'est la faute de ce sensualisme grossier, destructeur de tout idéal, qui entachait les œuvres de sa jeunesse. Il avait adopté un travers que nous retrouverons plus tard dans la poésie italienne, et dont le bon sens a sauvé la poésie française formée aux exemples de l'Italie : le mélange du sacré et du profane, de la mythologie et du christianisme.

Le Dante avait manifesté cette tendance en mêlant le Tartare à l'enfer chrétien. Boccace pousse le système jusqu'à l'absurde en appelant le Christ, *fils de Jupiter*, et le pape, *pontife* ou *vicaire de Junon*.

Boileau, en faisant l'apologie du merveilleux mythologique au dix-septième siècle, a eu le bon goût de répudier ce mélange adultère :

> Ce n'est pas que j'approuve en un sujet chrétien
> Un auteur follement idolâtre et païen.

L'Europe moderne doit beaucoup à l'étude de l'antiquité classique, nous aurons plus d'une fois l'occasion de le constater; mais la mythologie appliquée à des sujets modernes, à des sujets chrétiens, c'est un anachronisme inconcevable. Il y a un genre d'anachronisme fort naturel, c'est celui qui habille le passé à la moderne; mais habiller le présent à l'antique, c'est ne rien comprendre à l'esprit de son époque, aux tendances des peuples, au génie de la civilisation.

Si les romans et les poëmes de Boccace ne donnent qu'une idée imparfaite des talents de l'auteur, ils révèlent du moins une imagination féconde. *Fiammetta* est le premier roman d'amour qu'on ait écrit en Europe. La France avait ses romans chevaleresques; mais ce n'était pas là l'histoire du cœur humain livré aux orages des passions. *Fiammetta* est un de ces romans où l'héroïne a déposé toute pudeur pour déclarer sa flamme en paroles délirantes, et gémir ensuite avec de longs soupirs et d'éternelles plaintes sur son triste abandon. On a dit que Boccace avait exprimé toutes ces belles choses avec naturel. Pauvre nature, bien dévergondée ou bien lâche! Si la princesse Marie retrouvait là son portrait, qu'avait-elle donc fait de sa dignité de femme? L'invention appartient à Boccace; mais, à part le mérite de l'expression, il n'avait pas lieu d'en être fier.

L'Italie, du reste, a toujours aimé les fadeurs sentimentales. Elle a sur ce point l'imagination complaisante. Nous en verrons la preuve dans les langueurs de la pastorale. Il faut être décidé d'avance à juger cela au point de vue de l'art, et faire bon marché du fond, comme une belle musique dont l'oreille écoute l'harmonie sans tenir compte des paroles. Si l'art était faible, on aurait des nausées; l'art est puissant, on se laisse enchanter; mais la morale n'y perd pas ses droits.

Boccace est aussi l'inventeur du roman pastoral qui, avec le drame idyllique, joue un si important rôle dans la poésie italienne. *Admète,* bucolique amoureuse mêlée de prose et de vers, est le premier modèle de l'*Arcadie* de Sannazar.

L'auteur était donc un esprit flexible, un ingénieux explorateur des champs de la pensée, un Christophe Colomb de la poésie et de l'art. Mais ces œuvres d'une jeunesse désordonnée n'auraient pu le sauver de l'oubli, s'il n'eût trouvé enfin dans son âge mûr ce grand art du *Décaméron* qui le mit au rang des premiers écrivains du monde. Je n'entreprendrai pas l'analyse de ces nouvelles ou de ces contes trop licencieux; mais il faut dire ce qui leur a donné naissance et faire la part exacte du bien et du mal.

Boccace était né d'une famille florentine comme le Dante et Pétrarque. Il y a dans ces hasards autre chose qu'un caprice de la destinée: c'est la Providence des poëtes qui rapproche ainsi, par la naissance ou l'origine, des hommes appelés à fixer la langue d'un peuple. L'idiome florentin est le plus pur de l'Italie, et c'est en le prenant pour type de la langue littéraire que les trois grands maîtres de l'art italien parvinrent à créer ce clavier sonore qui allait parcourir toutes les gammes de l'idéal, donner le ton à l'Europe et monter toutes les lyres à cet harmonieux diapason.

Cependant Florence n'a fourni que la langue et le premier germe de l'inspiration aux trois grands poëtes du quatorzième siècle. Ce n'est pas dans son sein qu'ils ont couvé les œufs du génie : la *Divine Comédie* avait été enfantée dans l'exil; les *Sonnets* de Pétrarque, dans la solitude de Vaucluse; le *Décaméron* fut inspiré par la cour de Naples. Les républiques de l'Italie, en appelant le talent à l'exercice des grandes fonctions gouvernementales, formaient l'esprit politique, diplomatique, administratif : c'était une école de philosophie sociale et d'éloquence positive, mais ce n'était pas une école de poésie. Le génie du patriotisme et de la liberté pouvait éveiller l'enthousiasme poétique; mais les divisions, les turbulences, les haines des partis étouffaient tout sentiment généreux dans l'âme de ces démocrates altérés de vengeance. Il n'y avait là d'autre poésie que la satire, la satire politique que nous avons trouvée dans l'*Enfer* du Dante.

A Naples, c'était un autre spectacle. Le roi Robert avait attiré à sa cour les savants, les écrivains, les poëtes, heureux de vivre au sein des splendeurs et des délices de la monarchie. Boccace avait joui comme Pétrarque de la protection de Robert, et s'était fixé à Naples, où le retenaient les charmes de la princesse Marie. Peu de temps avant la mort du roi, il était retourné à Florence. Mais la reine Jeanne, petite-fille de Robert, était à peine montée sur le trône que les séductions de la cour ramenèrent à Naples le spirituel et aimable poëte. Boccace plaisait à la reine, qui recherchait les bons vivants et les pourceaux d'Épicure frottés de poésie. Jeanne ne songeait qu'à s'amuser : ce n'étaient que fêtes, danses et divertissements de toute espèce. Des événements tragiques, l'assassinat d'André de Hongrie, époux de la reine et détesté par elle, sa main donnée à l'un des meurtriers, les vengeances des Hongrois décimés par la peste, les fuites de la reine déplorées par Boccace dans ses églogues latines, interrompaient à peine l'odieuse bacchanale, et l'orgie des plaisirs se mêlait à l'orgie du crime et aux spectacles de la mort, comme dans une ronde infernale. Un poëte germain eût trouvé là le modèle de la *Danse des morts;* Boccace y trouva le *Décaméron*. Au milieu de la peste terrible qui ravageait l'Italie, une société de dix personnes, hommes et femmes, se retire dans une délicieuse campagne des environs de Florence, et pendant dix jours raconte des histoires d'amour trop souvent ramassées dans l'ordure, et ornées de tous les agréments du style. Faut-il voir là, comme on l'a dit, le besoin que l'âme éprouve de faire diversion à sa douleur? Les honnêtes gens, pour se distraire, ont-ils besoin de se nourrir de scandale? Est-il naturel, quand la mort est à deux pas, que des chrétiens ne songent qu'à s'égayer aux dépens de la morale? Le *Décaméron* est un livre païen qui pourrait passer pour un legs de Pétrone, s'il n'était écrit en langue moderne.

La religion n'est pas attaquée dans ses dogmes; mais le clergé, et particulièrement les moines, sont l'objet des plus malicieuses plaisanteries. Les saints eux-mêmes ne sont pas épargnés : l'immoralité se venge en souillant de son venin les héros et les martyrs de la vertu. Dans une dissertation lue à l'Académie de la *Crusca* à Florence, un prélat du nom de Bottari a tenté de justifier Boccace, en disant qu'il n'avait fait que suivre l'exemple des plus saints personnages en s'attaquant aux prêtres corrompus et en discréditant les faux miracles. Nous avons eu l'occasion de nous expliquer sur ce point; mais quand Grégoire VII, saint Bernard, saint Pierre Damien et Jacopone tonnaient contre les désordres du clergé, ce n'était pas pour les livrer à la risée publique; c'était pour les vouer à l'opprobre et pour travailler à la réforme des mœurs : on ne rit pas de ce qui fait pleurer les anges. « Satan seul rit quand l'homme tombe [1]. » Le châtiment des prêtres indignes, ce n'est pas la plaisanterie, c'est l'enfer. Le Dante l'avait compris : il faut lui rendre cette justice.

Gardons-nous de croire que le sensualisme païen du *Décaméron* soit une fantaisie libidineuse : c'est un tableau de mœurs. Boccace fait la chronique scandaleuse du quatorzième siècle, époque de décadence morale où l'Italie donna l'exemple de tous les vices.

L'auteur n'a pas calomnié son temps : la vertu y était rare. Si ce siècle hideux, secouant son linceul, nous apparaissait dans toute sa nudité, nous détournerions nos regards avec dégoût, et le rire de Boccace nous serait odieux.

Mais l'art de l'auteur est admirable. C'est par là qu'il a sauvé l'indécence de ses tableaux. Personne, avant Molière, n'avait manié aussi spirituellement la plaisanterie.

---

[1] De Lamartine.

L'Italie, qui a plus d'imagination, n'a pas moins d'esprit que la France. Elle ne lui doit rien en malice et elle a plus de ruse. Seulement l'esprit français est plus délicat et plus marqué de bon sens. La naïveté jointe à la malice, voilà le caractère du badinage de Boccace. S'il était jamais permis de badiner avec le vice, l'auteur du *Décaméron* serait le plus charmant des amuseurs. Tel est le plaisir d'esprit qu'il procure, qu'on a malgré soi d'un bout à l'autre le sourire sur les lèvres; mais au sourire se mêlent aussi les larmes : Boccace n'est pas toujours licencieux. Il réussit dans tous les tons, et il n'est pas une note du style qui lui soit étrangère et dont il ne tire un son mélancolique ou joyeux.

La description de la peste qui ouvre le *Décaméron* est un chef-d'œuvre historique et littéraire moins sévère, mais plus éclatant que l'admirable récit de la peste d'Athènes par Thucydide. Cette page suffirait à placer Boccace non-seulement au-dessus de tous les prosateurs de l'Italie, mais au-dessus de tous les prosateurs de la France avant Bossuet : c'est la prose éloquente dans toute l'énergie du mot. Pour s'en faire une idée, il faut remonter à Cicéron. Le style de ce début du *Décaméron* a autant d'ampleur périodique, autant d'harmonie, autant d'élégance, autant de variété, autant d'enchaînement, autant de naturel, autant de précision, autant de clarté. Cette magnifique description de la peste et le touchant récit de *Griselidis*, ce modèle des vertus conjugales, plaisaient tant à Pétrarque, qu'il allait jusqu'à excuser les licences des contes badins en faveur de ces beautés du commencement et de la fin, qui encadrent si magnifiquement l'ouvrage. Nous ne serons pas aussi indulgent que lui; mais nous dirons que si le milieu répondait, sous le rapport moral, au début et à la fin, Boccace serait le plus parfait des écrivains de l'Italie.

Quoi qu'il en soit, Boccace a contribué plus encore que le Dante et Pétrarque à fixer la langue italienne, et le *Décaméron* fut considéré dans la suite comme le type inimitable de la prose littéraire et le plus parfait recueil de nouvelles ou de contes que l'Europe ait produit. Tous les conteurs l'ont pris pour modèle, depuis

Chaucer jusqu'à Dryden en Angleterre, et la Fontaine en France, sans compter que Molière lui a fait, dans la comédie, plus d'un emprunt. Le fabuliste a de beaucoup dépassé l'immoralité de Boccace : quand celui-ci n'est que licencieux, son imitateur est obscène.

La Fontaine au moins a réparé ses fautes autant qu'on peut réparer le scandale, en brûlant ses contes sur son lit de mort. On s'étonne que Boccace n'en ait pas fait autant, lui qui a revêtu dans sa vieillesse l'habit du prêtre qu'il avait souillé du cynisme de ses contes orduriers. Le *Décaméron* avait paru en 1453, sous le pontificat d'Innocent VI, et depuis ce pape jusqu'au concile de Trente, c'est-à-dire pendant une succession de vingt-cinq papes, l'ouvrage, accueilli avec enthousiasme, circula dans toutes les mains sans encourir le blâme de l'autorité ecclésiastique. Dans quel misérable état se trouvait donc la papauté pour permettre au monde catholique la lecture d'un livre qui outrageait le saint-siége aussi bien que la morale! Les moines ne furent pas aussi tolérants, et s'ils avaient pu anéantir le livre, ils l'auraient fait sans nul doute. Je n'en veux pour preuve que l'auto-da-fé de Savonarole, à la fin du quinzième siècle, lorsqu'il fit apporter sur la place publique, à Florence, les œuvres de Boccace, de Dante et de Pétrarque, et alluma ces flammes qui devaient bientôt le dévorer lui-même. Comment ce moine austère, adversaire implacable des tyrans et des mauvais prêtres, ne fit-il pas grâce aux hommes de génie qui avaient immolé comme lui, avec les armes de la satire, les vices du sacerdoce? Dante et Pétrarque au moins ne méritaient pas sa haine, car leurs chefs-d'œuvre sont absous par la morale. Quant aux obscénités de Boccace, c'est autre chose; mais il fallait commencer par corriger les mœurs de l'Italie et son immoralité, beaucoup plus grande encore en paroles qu'en actions. Le succès immense du *Décaméron* prouve que Boccace était à l'unisson de son siècle, et que le scandale était le pain quotidien des esprits dans la Péninsule. Le concile de Trente censura le livre : il était trop tard. L'Église romaine, au seizième siècle, avait assez de puissance pour arrêter le protestantisme en Italie, mais non pas pour arrêter le cours de l'immoralité italienne revêtue des charmes de l'esprit. Depuis l'invention de l'imprimerie, le *Décaméron* s'était partout répandu, mais le texte en était singulièrement falsifié : les censures de l'Église avaient fait supprimer les passages frappés d'anathème.

Une longue négociation s'ouvrit entre le grand-duc de Toscane Cosme Ier et le pape Pie V, pour rendre à la circulation cette œuvre de génie qui faisait texte de langue. Les hommes chargés de cette mission délicate firent subir au texte de nombreuses amputations, et l'on publia enfin la célèbre *édition des députés*, qui n'empêcha pas les éditions complètes d'être partout recherchées et imprimées, en Italie comme à l'étranger. Quoi qu'il en soit, ce livre n'est pas fait pour la jeunesse; mais pour l'âge mûr il offre moins de danger.

J'ai dit que le talent de Boccace s'était formé par l'étude des anciens et qu'il avait eu une grande part à la renaissance de l'antiquité classique. Il a écrit en latin plusieurs ouvrages d'érudition; entre autres, un traité de la *Généalogie des dieux*, fort célèbre de son temps, mais entièrement oublié aujourd'hui. Son style latin est un style de décadence à côté de celui de Pétrarque. Les perfections littéraires qu'il doit aux anciens, à Virgile, à Horace, à Cicéron, il les a incrustées dans le *Décaméron*. Mais la recherche des manuscrits, recopiés de sa main élégante et soignée, occupa ses plus chers loisirs. C'est ainsi qu'il raviva parmi ses contemporains l'enthousiasme classique. Il a ressuscité en Europe la langue d'Homère, en faisant instituer à Florence la première chaire de grec qu'on eût vue dans l'Occident depuis l'invasion des barbares. Un Calabrais, élevé dans la Grèce, Léonce Pilate, en fut le premier titulaire. Boccace suivit ses leçons et ouvrit généreusement sa demeure à cet insupportable pédant, qui traduisit avec lui, l'écume à la bouche, l'*Iliade* et l'*Odyssée* en latin. Les livres grecs étaient rares. Boccace rassembla, à ses frais, un grand nombre de précieux manuscrits, et dépensa toute sa fortune dans ces nobles prodigalités qui allaient enrichir l'Europe des plus beaux chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

Nous avons jugé sévèrement Boccace au point de vue moral pour le funeste exemple qu'il a donné à l'Europe en montrant aux écrivains coupables par quel chemin on arrive au succès du vice; mais quand on considère tout ce qu'il a fait pour la restauration des lettres et le perfectionnement de la prose italienne, on doit le ranger parmi les plus illustres représentants de la littérature européenne et parmi les bienfaiteurs de l'humanité.

TROISIÈME SECTION.

LA RENAISSANCE.

CHAPITRE PREMIER.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES.

Après Pétrarque et Boccace, un siècle s'écoule sans qu'on rencontre un seul poëte digne de ce nom. Tous les efforts des hommes de lettres se tournent vers l'étude de l'antiquité. Le quinzième siècle est le siècle de l'érudition. La langue vulgaire est dédaignée. On n'aspire qu'à une chose : savoir le latin et savoir le grec. Jean de Ravenne et Emmanuel Chrysoloras font l'éducation du siècle. A leur école se forment les grands latinistes et les grands hellénistes restaurateurs des études classiques en Europe : Guarino de Vérone, Jean Aurispa, Ambrogio Traversari le Camaldule, Gasparino Barzizza, Bruno d'Arezzo, Poggio Bracciolini, Filelfo, Laurent Valla. Les souverains eux-mêmes se piquent d'érudition et élèvent les savants aux plus grands honneurs. Tous les princes italiens, les papes, les Médicis, les cinq ducs de Milan, les maisons d'Este et de Gonzague n'ont d'autre ambition que de posséder le plus grand nombre de manuscrits des auteurs anciens et les littérateurs les plus versés dans la connaissance des langues mortes. La découverte de l'imprimerie dans un temps si opportun favorise la propagation des lettres anciennes et devient la conséquence de ce besoin de lumières dont les esprits sont dévorés. L'érudition et l'imitation classique exercent une influence fatale sur le génie de l'invention, sur l'imagination poétique. Plus tard, cette influence sera conjurée par la puissance du génie italien et tournera au profit de l'art, en lui donnant toutes les perfections de la forme.

Dans la première moitié du quinzième siècle, le grand schisme d'Occident paralysait l'action des papes : l'Église ne régnait plus que par les conciles. Toutes les forces de la religion se concentraient dans la controverse. Néanmoins plus d'un pontife prodigua ses encouragements à la littérature et à la science. Parmi eux, il faut citer Innocent VII et Alexandre V, dont les règnes furent malheureusement trop courts, Eugène IV, qui trouva le temps de songer aux lettres au milieu des embarras de deux conciles, et ce célèbre Thomas de Sarzane, Nicolas V, un des plus savants hommes de son époque, et qui fut un des pères de la renaissance en Italie. Je ne parle pas de ces misérables pontifes du quinzième siècle, dont les noms font baisser les yeux et rougir le front des chrétiens; ils ont poussé trop loin le scandale pour avoir droit en aucune manière à la reconnaissance de l'humanité : ils n'ont droit qu'à nos malédictions.

Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, le véritable souverain de l'Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut le rénovateur de la poésie italienne. Il s'essaya lui-même dans tous les genres. Imitateur de Pétrarque, s'il eut moins de talent que son modèle, il eut plus de naturel peut-être. Il n'a manqué à ce grand homme que de vivre vingt années de plus pour donner son nom au seizième siècle. C'est à son fils Jean de Médicis, élevé au souverain pontificat sous le nom de Léon X, que cette gloire était réservée. Il serait plus juste d'appeler ce siècle de la renaissance en Italie, le siècle des Médicis, en y comprenant les règnes de Cosme l'Ancien, de Laurent le Magnifique, des papes Léon X et Clément VII, des grands-ducs Cosme I^{er}, François et Ferdinand, c'est-à-dire la seconde moitié du quinzième siècle et la première moitié du seizième. C'est l'époque des plus grands noms de l'Italie : Machiavel dans la politique, Raphaël et Michel-Ange dans les arts, Ange Politien, l'Arioste et le Tasse dans la poésie.

L'intelligente protection des princes, la rivalité des cours dans tous les petits États, dans toutes les cités de la Péninsule, ont fait la gloire de l'Italie en ce temps de résurrection littéraire et artistique. Rome, Florence, Ferrare, Venise, Mantoue, Milan, Naples, Padoue, Urbin, Turin, étaient autant de foyers resplendissants d'où rayonnaient toutes les magnificences de l'art et du génie. Les trois premières de ces villes surtout furent le rendez-vous des grands hommes qui illustrèrent ce siècle mémorable. On vit alors ce que peut la *décentralisation* pour féconder la pensée. La puissance d'irradiation est décuplée quand dix foyers au lieu d'un seul contribuent à la diffusion des lumières.

Le malheur de l'Italie, c'est d'avoir par sa beauté excité les convoitises des peuples étrangers depuis les barbares du Nord : les Goths, les Lombards, les Normands, jusqu'aux Autrichiens et aux Français. On n'effacera plus la trace de la domination étrangère en Italie. Le Piémont lui-même, qui aspire à la monarchie universelle de toutes les Italies, est une puissance étrangère descendue des Allobroges et gouvernée par une dynastie féodale de braves montagnards de la Savoie. Avec le quinzième siècle périt l'indépendance italienne, sauvée au moyen âge par la papauté. La France et l'Empire se disputent cette riche contrée qui devient le champ de bataille de l'Europe. François I^{er}, héritier des prétentions de Charles VIII sur le Milanais et le royaume de Naples, est vaincu à Pavie, où il perd tout, *fors l'honneur*. Charles-Quint règne en maître sur ce pays qu'il gouverne par ses vice-rois. Tous les États de l'Italie sont inféodés à la maison d'Autriche par des alliances successives, excepté Rome, qui subit elle-même l'influence prépondérante de l'Empire, devenu le boulevard du catholicisme contre la féodalité protestante.

C'est la date de l'asservissement de l'Italie à l'Autriche et à l'Espagne. Sans doute, les divisions politiques et territoriales ont livré ce pays sans défense à tous les hasards de la guerre. Mais l'unité eût-elle été plus favorable à son indépendance avec deux nations puissantes à ses portes? une seule bataille perdue aurait pu causer la ruine de l'Italie unitaire.

Quoi qu'il en soit, si la multiplicité des États a été fatale à l'Italie en politique, elle a été féconde en littérature. Rome, Florence, Naples, Milan, pouvaient aspirer à devenir l'unique capitale de la Péninsule; mais sans Ferrare, l'Italie aurait-elle à présenter à l'admiration du monde l'Arioste et le Tasse?

On est en droit de se demander comment l'Italie, théâtre des guerres les plus sanglantes, a pu, à travers la fumée des champs de bataille, jeter un si vif éclat sur le terrain de la littérature et s'élever à toutes les splendeurs de l'art. Est-ce à la protection des princes du seizième siècle qu'il faut attribuer ce glorieux résultat? Sans doute, Léon X fut l'Auguste et le Mécène de l'Italie; et avant lui, ce ministre guerrier d'un Dieu de paix, Jules II, qui, comme lui et plus que lui, fut un grand souverain dans un mauvais prêtre, se montra un des plus intelligents protecteurs des lettres. Mais après lui, je me trompe, après Clément VII, cet autre Médicis, les souverains pontifes, luttant contre l'esprit de la réforme, se sont appliqués à comprimer l'essor de la pensée. Les grands-ducs de Toscane de la famille des Médicis, qui voyaient leur autorité contestée, ne pouvaient laisser aux écrivains toute la liberté de leurs inspirations, quel que fût d'ailleurs leur goût héréditaire pour les arts. Les pays conquis par Charles-Quint ou obéissant à son influence étaient forcés de subir la compression d'un despotisme en défiance contre les lettres toujours amies de la liberté, de l'indépendance et de la dignité nationale. Les princes de la maison d'Este à Ferrare pouvaient encore inspirer les poëtes par la pompe, par la magnificence d'une cour chevaleresque où tout était fêtes et plaisirs; mais la poésie n'y était reçue que comme un ornement de plus, une agréable distraction servant à varier les plaisirs de la cour.

La flatterie, fille du despotisme, était le passe-port des poëtes que les grands payaient de leurs dédains et les princes de la plus noire ingratitude, quand ces favoris des Muses s'avisaient de songer à eux-mêmes et à leur propre gloire. Non, la grandeur littéraire du seizième siècle n'est pas l'ouvrage des princes du temps. Quelques-uns d'entre eux ont contribué à l'achèvement de l'édifice, mais le siècle précédent en avait jeté les bases : le génie a fait le reste. Cet âge d'or de la littérature italienne est la conséquence du prodigieux mouvement imprimé aux études classiques dans le cours du quinzième siècle. Le grand triumvirat intellectuel de

Dante, Pétrarque et Boccace avait donné la première impulsion au quatorzième siècle; la chute de l'empire grec de Constantinople, qui déversait sur l'Italie toutes les lumières de l'antiquité païenne, avait accéléré le mouvement; Cosme de Médicis en attirant à sa cour les savants grecs exilés de Byzance avait provoqué une émulation qui s'était propagée dans tous les États de la Péninsule.

Ainsi se fit l'éducation du grand siècle de la renaissance. Les vaisseaux des Médicis, en transportant en Italie les richesses intellectuelles, les manuscrits et les savants de l'empire de Byzance, avaient ramené avec eux dans l'Occident la civilisation grecque et latine tout entière. Florence fut l'Athènes de cette Grèce nouvelle. La précieuse semence en tombant sur une terre si bien préparée à la recevoir, ne pouvait manquer de produire une abondante floraison. Il faut tout dire cependant : Ce siècle si fécond, et en raison même de sa fécondité, a laissé peu de renommées durables.

Quand le talent fait foule, malheur au talent! La postérité ne distingue que les têtes qui dépassent le niveau de la foule. Ce sont moins les hommes que les siècles qui trouvent accès au temple de mémoire : le génie seul y pénètre, parce qu'il est l'incarnation des siècles. Le talent est au génie ce que les étoiles sont au soleil : les unes brillent dans les ténèbres, mais l'autre fait le jour. L'histoire littéraire, moins oublieuse que la postérité, conserve les noms de tous les ouvriers de la pensée qui apportent leur pierre, modeste ou brillante, à l'édifice intellectuel qui s'élève de siècle en siècle à la gloire d'un pays, sinon à la gloire de l'humanité.

La plupart de ces poëtes n'avaient d'autre ambition que d'imiter habilement les anciens. En renonçant ainsi à leur originalité propre, ils se condamnèrent à rester dans les régions du talent sans s'élever jusqu'à la sphère du génie : c'est là leur malheur. Ils oublièrent que jamais l'imitation ne sert de modèle, et qu'on n'enlève leurs secrets aux maîtres classiques qu'en adaptant leurs procédés à la langue et aux mœurs des peuples modernes.

La stérilité poétique du quinzième siècle était une grande leçon que les poëtes de l'âge suivant ne surent pas mettre à profit. Dans le genre dramatique surtout, on suivit pas à pas les anciens, et l'on semblait ne pas s'apercevoir que les mœurs étaient changées.

La tragédie était calquée sur les Grecs, et la plupart des comédies du seizième siècle ne sont que des pastiches de Plaute et de Térence en italien. L'Arioste lui-même, l'inimitable Arioste, se borna dans la comédie, comme Bibbiena, au rôle d'imitateur, quand il pouvait, en ce genre comme en tout le reste, servir de modèle non-seulement à l'Italie, mais à l'Europe tout entière. D'autres poëtes, comme l'Arétin et Machiavel, auteur de la *Mandragore*, traduisirent sur la scène les travers et les vices de leurs contemporains; et certes la matière était abondante, car jamais siècle ne poussa plus loin l'effronterie, l'impudence, la nudité du vice; mais ces auteurs affectèrent trop de mépris des mœurs publiques pour s'élever au-dessus de l'intrigue et de la farce licencieuse. Ceux qui marchèrent sur leurs traces n'eurent souci que d'amuser la foule par les plus grossières plaisanteries. La poésie lyrique fut plus originale que le drame, parce qu'elle exprimait des sentiments personnels et que Pétrarque avait donné aux deux formes de l'ode moderne, le *sonnet* et la *canzone*, la consécration du génie. Outre l'Arioste et le Tasse, qu'on rencontre dans tous les sentiers de la poésie, Sannazar et Bembo furent les émules de l'amant de Laure. La langue italienne, malgré le succès de la *Divine Comédie*, semblait impropre aux genres sérieux : on l'employait dans les petites pièces de circonstance, ainsi que dans la comédie. Le Trissin entreprit la tragédie dans l'idiome vulgaire; mais il se tint aussi près que possible d'Euripide : c'est à ce puissant patronage qu'il dut le succès de sa *Sophonisbe*. Mais, quand il s'agissait d'aborder l'épopée, il fallait écrire en latin : c'était la langue de Pétrarque dans son *Africa*. Sannazar, qui a laissé un nom dans la poésie lyrique et dans la pastorale, fit un poëme religieux, *De partu Virginis*, où il eut le mauvais goût de mêler la mythologie aux mystères du Dieu fait homme, dont la mère, sous la plume du poëte classique, est assimilée à Vénus, comme le Christ à Jupiter.

C'est à ces monstruosités que devait aboutir en littérature le fanatisme de l'antiquité païenne. Cette poésie, péniblement échafaudée sur les souvenirs de la littérature ancienne, devait frapper de stérilité les imaginations les mieux douées. Travailler sur une langue morte, c'est disséquer un cadavre. Rien de vivant n'en pouvait sortir. Aussi, à défaut d'invention, fut-on réduit au poëme didactique. *Vida* y fut d'une habileté prodigieuse; c'est à ce point que si l'on ignorait la date de son *Art poétique*, on pourrait le croire contemporain de Virgile et d'Horace, et les philologues ne seraient pas tentés d'en faire un poëte de décadence.

Sannazar et Vida ne sont pas les seuls qui aient réussi à écrire en vers latins dans ce siècle d'érudition : Bembo et Sadolet n'eurent pas moins de célébrité. Mais la mode ne pouvait durer; et un rapide oubli devait succéder à cette gloire éphémère.

Je laisse à ceux qui ont entrepris et qui entreprendront l'histoire spéciale de la littérature italienne le soin de raconter toutes ces illustrations locales, tous ces poëtes de second ordre qui, comme Accolti, Sadolet, Ruccellaï, Bembo, ont droit à l'estime des peuples qu'ils ont honorés par leurs talents.

Dans cette revue universelle des gloires littéraires, nous ne pouvons arrêter nos regards que sur les plus grands noms, les plus hautes renommées que les siècles se transmettent l'un à l'autre comme les flambeaux de l'humanité sur le chemin des âges.

A ce titre, deux poëtes du seizième siècle s'imposent tout d'abord à notre admiration : l'Arioste et le Tasse qu'aucun de leurs devanciers ni de leurs successeurs n'a égalé dans la double forme badine et sérieuse de l'épopée.

Ceux-là du moins, et c'est la cause de leur supériorité, n'ont enlevé aux anciens avec les secrets de la forme que des idées générales, des sentiments universels, trésor commun de la race humaine, et ils les ont fait passer dans la langue de leur pays. Leurs créations ont grandi l'Italie en grandissant l'humanité.

CHAPITRE II.

L'ARIOSTE.

L'Arioste est né à une époque de création, mais de création savante où l'imitation des règles et des formes classiques étouffait l'imagination moderne et substituait la réflexion à la spontanéité.

Dans la comédie, qui ne doit s'inspirer que des mœurs contemporaines ou des travers généraux de l'humanité, l'Arioste s'était fait l'imitateur des anciens; dans la satire, où il n'a pas été surpassé en Italie, il avait, avec la verve enjouée d'Horace, emprunté aux incidents assez prosaïques de sa vie la matière de ses joyeux badinages. C'était un homme de bon sens et, qui le croirait? d'instincts vulgaires, plus occupé de lui-même, des besoins et des contre-temps de la vie que du soin de réformer les mœurs corrompues de son époque. Sa satire est purement subjective et tient beaucoup plus de l'épître que de la satire. Pour s'élever, il lui fallait sortir de son siècle et de lui-même, et chercher dans le passé son idéal. Le sentimentalisme n'était pas dans sa nature. Ses sonnets, ses madrigaux, ses élégies, ne sont qu'un jeu d'imagination. Ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'il y mettait plus de naturel que le sensible Pétrarque. Il chante l'amour avec une grâce inimitable, mais il est en ce genre plus anacréontique qu'élégiaque. C'est à tort qu'on a dit qu'il ne célébrait pas l'amour à la manière des anciens. Les élégiaques érotiques du siècle d'Auguste exhalaient sans doute des plaintes amoureuses; mais, comme l'Arioste, ils n'avaient en vue que le plaisir.

> Querimonia primùm,
> *Post etiam inclusa est voti sententia compos.*

Ce n'est pas l'Arioste qu'il faut accuser, c'est son siècle : grand en littérature et païen en morale. C'est une des conséquences fatales de la renaissance des lettres classiques.

Rien dans la vie de l'Arioste ne révèle le poëte! Il était aimable et plein d'esprit, mais d'apparence assez froide. Ce n'est pas dans sa vie qu'il faut le chercher : il est tout entier dans ses œuvres; bien différent en cela du Tasse, dont la vie, plus encore que celle de Jacopone, est le plus intéressant de ses poëmes.

Ce que nous trouverons dans l'Arioste, ce sera moins l'homme que l'artiste. Sa vocation de poëte fut contrariée par son père, gouverneur de Reggio, dans les États du duc de Ferrare. Cinq belles années de sa jeunesse furent absorbées par l'étude du droit; et quand le poëte, libre de suivre la carrière où l'entraînait son génie, eut mis la main à l'œuvre, il rencontra d'autres obstacles sur sa route. Attaché en qualité de gentilhomme au cardinal Hippolyte d'Este, qui dédaignait la poésie, puis à la cour d'Alphonse I^er^, il fut chargé de plusieurs négociations importantes dont il se tira à merveille, grâce à ce lumineux bon sens qu'il mettait dans les affaires comme dans ses écrits. En 1522, il reçut la mission de pacifier la Garfagnana, province remplie de troubles et infestée par des brigands : c'était peu de temps après l'apparition du *Roland furieux*. Telle était déjà la réputation de l'Arioste, qu'un chef de brigands qui allait le dévaliser, lisant son nom sur une lettre à son adresse, s'inclina respectueusement devant la souveraineté du génie et mit ses gens à la disposition du poëte.

Cet homme, qui rendit tant de services à ses princes et qui consacra son chef-d'œuvre à la louange de cette maison, en fut récompensé par la misère. Pendant qu'il travaillait à illustrer l'Italie, on le laissait vivre dans la gêne, aux prises avec les plus grands embarras domestiques, forcé de soutenir des procès ruineux où la main du fisc lui disputait le pain de sa famille. Quand on voit sans cesse la fortune tourner le dos aux poëtes, on est tenté d'en accuser l'imprévoyance de ces natures idéales, habituées à vivre dans les nuages beaucoup plus que sur la terre. Ici du moins ce serait une erreur. Dans l'Arioste il y avait deux êtres bien distincts : l'homme et le poëte. Si le poëte savait sortir de lui-même et de son siècle pour vivre avec les fantômes de son imagination, l'homme était rompu aux affaires, et les voyait dans toute leur réalité. Lisez plutôt ces vers qu'il avait fait graver sur l'entrée de sa maison :

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen ære domus.

« Petite, mais commode pour moi, mais ne dépendant de personne, mais sans souillure, cette maison je l'ai acquise de mes propres deniers. »

Ce poëte savait donc se contenter de peu et ne rougissait pas de pratiquer l'économie. S'il a été malheureux, s'il était dans le malaise quand il écrivait cette immortelle épopée dont le moindre vers valait mieux que tous les diamants de la couronne de Ferrare, qu'on sache au moins à qui la faute, et qu'elle retombe tout entière sur ces princes si prodigues de plaisirs et si parcimonieux de gloire. Singulier jeu du sort! C'est au milieu de cette cour ingrate que l'épopée chevaleresque s'est développée dans tout son éclat. Le Boïardo, l'Arioste et le Tasse ont immortalisé Ferrare et la maison d'Este, et ces petits souverains marchandaient leurs faveurs à ces grands hommes!

Les origines du roman épique en Italie. — Le Roland furieux.

Nous ne pouvons pas juger l'auteur du *Roland furieux* sans dire un mot des origines du roman épique en Italie.

Les trouvères français du douzième et du treizième siècle avaient popularisé le nom de Charlemagne et de ses preux. Roland était devenu le type de l'héroïsme et la terreur des infidèles. Les Sarrasins, depuis Charles-Martel jusqu'à saint Louis, étaient restés l'ennemi commun de la chrétienté. L'expédition de Charlemagne contre les Maures en Espagne avait fait considérer l'illustre monarque comme le plus puissant rempart de la foi contre l'invasion du Croissant. La défaite de l'arrière-garde de l'armée française à Roncevaux, où Roland avait perdu la vie, était attribuée à la trahison d'un de ces vassaux du Nord ennemis de Charlemagne, Gannelon de Mayence.

La chronique de Turpin, écrite au douzième siècle et faussement attribuée à l'archevêque de Reims, contemporain de Charlemagne, présente un mélange d'histoire et de fiction qui a servi de base aux poëmes du cycle carlovingien. Les souvenirs des croisades s'y trouvent mêlés au souvenir de la défaite de Roncevaux. Dans leur première phase, les romans de Charlemagne ne respiraient que l'héroïsme de la foi uni à l'héroïsme de la guerre. Les caractères étaient simples et d'une seule pièce : c'était un mélange de naïveté et d'énergie où la nature s'échappe dans toute sa spontanéité, dans toute sa franchise, dans toute sa mâle rudesse :

c'est là proprement le caractère homérique des héros chrétiens du moyen âge. Mais, sous l'influence des romans de la Table ronde, nés dans les cours normandes d'Angleterre et de Bretagne, le cycle carlovingien apprit la langue de l'amour et du merveilleux, et la femme devint le centre de tout ce monde chevaleresque qui mit l'épée au service de la beauté. Alors se développa l'esprit d'aventures, où la réalité s'effaça devant la fiction, où l'idéal fit place à la fantaisie et qui donna carrière aux merveilleux prodiges de la chevalerie errante.

C'est là qu'en était le roman de Charlemagne au quatorzième siècle, quand l'Italie, éprise de ces chimères, entreprit ses premiers essais d'épopée chevaleresque. On s'étonne en les parcourant qu'ils aient été conçus et exécutés à l'époque qui vit éclore la *Divine Comédie*, le *Canzoniere* de Pétrarque et le *Décaméron*. Il faut mesurer la distance qui sépare le Dante, Pétrarque et Boccace de ces auteurs obscurs de romans informes, comme *Beuves d'Antone*, la *Reine Ancroja* et la *Spagna*, pour comprendre ces géants de la poésie qui enfantèrent les premiers chefs-d'œuvre modernes en vers et en prose, quand l'art en Europe était encore partout dans l'enfance.

Après l'âge des philologues, Ange Politien, secondant les vues de Laurent le Magnifique, avait, dans son fragment de poëme sur le tournoi de Julien de Médicis, et dans sa tragédie pastorale d'*Orphée*, restauré les genres épique et dramatique avec un talent merveilleux pour l'époque. Malheureusement Politien avait trop tôt déserté les Muses italiennes pour la langue latine, ce fétichisme de la renaissance.

Il semblait qu'on eût oublié les traditions dantesques et que la langue vulgaire fût incapable de s'élever à la sublimité de l'épopée. Aux yeux des savants, l'italien était une espèce de jargon populaire fait pour amuser l'enfance avec des contes de nourrice et pour divertir le peuple aux jours de fêtes par des chants badins. Boccace n'avait pas peu contribué à faire prendre à l'idiome national ce tour naïf et moqueur dont s'éloignaient les esprits sérieux.

Les choses en étaient là quand Pulci entreprit son *Morgante*

Maggiore, roman chevaleresque qui se rattache à l'expédition d'Espagne contre les Maures, et se termine à la défaite de Roland à Roncevaux et au supplice du traître Ganelon. Tout portait l'auteur à tourner en moquerie les aventures de ses chevaliers : la langue d'abord, l'époque ensuite. On avait attribué tant d'aventureuses folies à ces paladins de Charlemagne, qu'il fallait bien finir par en faire les jouets de l'imagination et de l'esprit. Les Italiens comme les Français possèdent la double faculté de l'enthousiasme et de l'ironie. Mais ce qui chez eux est plus étonnant, c'est qu'ils savent, sur le même sujet, passer de la gravité à la plaisanterie, du sérieux au burlesque, de l'enthousiasme à la raillerie. Le succès du roman épique a sa source dans cette double faculté.

L'Italie, dégénérée et corrompue dans ses mœurs, ne comprenait plus la chevalerie que pour s'en amuser. Mais si, dans les loisirs des cours, on aimait à rire des folies chevaleresques, les souverains, qui avaient encore l'amour des grandes choses, voulaient qu'on leur montrât des héros et non pas seulement la caricature de ces guerriers fameux qui avaient laissé d'impérissables souvenirs dans la mémoire des hommes, en sauvant l'Europe et la chrétienté de l'invasion musulmane.

Les peuples vieillis se plaisent à railler l'enthousiasme, comme l'observe M. de Lamartine, dans ses suaves et brillants entretiens sur l'Arioste. Quoi qu'il en soit, il devait y avoir un singulier mélange de jeunesse et de vieillesse dans le génie italien, pour produire des œuvres comme celles de Pulci [1], de Boïardo et de l'Arioste. La fausse chronique de Turpin et les romans de deux poëtes belges, Adenez et Chrétien de Troyes, servirent de type aux poëtes italiens.

Pulci s'attacha au côté burlesque de la chevalerie errante; mais, au milieu de ses aventures bouffonnes et licencieuses, il conserva encore à ses héros leur figure traditionnelle. Boïardo [2], dans son *Orlando innamorato*, au lieu de laisser à l'intrépide paladin de Charlemagne sa physionomie historique, sa simplicité, ses mœurs austères, son ardent prosélytisme, en fit un mélange de faiblesse et de force, un guerrier amoureux accomplissant pour sa belle inhumaine d'incroyables prodiges : ainsi le voulait l'époque. Les poëtes n'écrivaient que pour les cours, et les cours italiennes n'avaient conservé de la chevalerie que la galanterie et l'amour des plaisirs. On aimait encore le courage, mais en imagination et à titre de souvenir. Le Boïardo était fait d'ailleurs pour chanter les combats : c'était un homme de guerre. Il est étrange seulement qu'il ait prétendu composer un poëme homérique en exposant son héros au ridicule d'un amour malheureux, en lui faisant oublier ses devoirs de chevalier chrétien pour courir jusqu'au bout du monde après une femme dont il est la dupe. Et ce qui est plus étrange encore, c'est l'anachronisme de cette conception, qui choisit pour raconter les prouesses de la chevalerie errante, non pas seulement l'époque de Charlemagne, mais l'époque de Charles Martel, c'est-à-dire l'invasion des Arabes sur le sol de la France! Nous voguons à pleines voiles dans les eaux de la fiction. Tout est confondu, tout est bouleversé; il n'y a plus de place que pour la fantaisie, et l'imagination y a ses coudées franches. Les principaux personnages du *Roland amoureux* et les situations du poëme sont de l'invention de Boïardo. Après lui, tous les éléments de l'épopée chevaleresque étaient créés; l'édifice même était construit. La main du génie allait mettre la dernière pierre à ce monument de l'art, qui était l'œuvre des siècles : car, depuis les premiers trouvères, plusieurs générations de poëtes y avaient contribué dans la mesure de leurs talents.

---

[1] Chanoine de Ferrare qui vivait à la cour de Laurent le Magnifique.

[2] Le comte Boïardo, gouverneur de Reggio, entreprit son poëme à la sollicitation du duc Hercule de Ferrare, à la fin du quinzième siècle.

La mort surprit le Boïardo avant qu'il pût faire entrevoir le dénoûment de son poëme, et il semble qu'il ait voulu, par l'épisode des amours de Bradamante et de Roger, transmettre à l'Arioste, comme un poétique héritage, le soin d'achever son œuvre et d'élever ce monument à la gloire de la maison d'Este.

Qu'a-t-il manqué au poëme du Boïardo pour être digne de l'inépuisable admiration des siècles? une seule chose, mais une chose sans laquelle la poésie est un corps sans âme : le style.

Le Boïardo avait de l'imagination, de l'esprit et parfois de la sensibilité; mais il avait la main lourde, une main mieux faite pour tenir l'épée que la plume. C'est pour cela que sa gloire fut éclipsée dans le rayonnement du génie de l'Arioste. Il fallut que le *Roland* *amoureux* passât par les mains de Berni pour se populariser en Italie. Sans le style, les plus riches facultés ne servent de rien au poëte ni à l'écrivain. Buffon a raison : « Les idées s'enlèvent, se transportent, et gagnent même à être mises en œuvre par une main plus habile ; ces choses sont hors de l'homme : *Le style est l'homme même.* » Les idées ont un caractère général qui fait qu'elles appartiennent à tous ; le style a un caractère particulier qui est le reflet de l'âme de l'écrivain : c'est le cachet de la personnalité. Vous qui cherchez à vous faire un nom dans les lettres, songez moins à trouver des idées qu'à en trouver la forme, car la forme emporte le fond. Le secret de l'art d'écrire n'est pas dans les choses mêmes, il est tout entier dans la manière de les dire. Les idées existent : méditez-les; faites-les passer dans votre âme; transformez-les à la lumière de l'esprit et à la flamme du cœur; que votre oreille participe à cette ivresse, à cette harmonie intérieure, et si vos doigts, habiles à manier le clavier du langage, savent en parcourir toutes les gammes et tous les tons, vous imprimerez à vos œuvres un charme immortel.

Ne croyez pas que la nouveauté des idées soit toujours un élément de succès : il en est très-souvent l'obstacle. *Nihil sub sole novum.* Pour plaire en littérature et surtout en poésie, il faut s'adresser aux idées et aux sentiments universels. Soyez humain pour le fond, soyez vous-même pour la forme, soyez en harmonie avec votre époque et avec l'humanité, mais exprimez votre époque et l'humanité à votre manière; et si cette manière est supérieure à celle des autres, vous serez la plus haute incarnation de votre époque et de l'humanité. Voilà une nouveauté suffisamment enviable. Celle qu'on acquiert en prenant, dans l'orgueil solitaire de sa pensée, un isoloir pour piédestal, est un calcul égoïste châtié par l'impuissance et l'oubli. Le Boïardo avait le génie de l'invention; s'il avait eu celui du style au même degré, l'Arioste n'aurait pas été tenté de marcher sur sa trace.

Mais le souverain artiste vit du premier coup d'œil ce qui manquait à l'auteur d'*Orlando innamorato*, et, confiant dans sa force, il entreprit de porter à sa perfection l'épopée chevaleresque où tout était créé, tout, hormis le style. La gloire de l'Arioste est éclatante; au ciel de l'art il est peu d'astres aussi radieux. Il le cède pourtant au Boïardo pour l'originalité de l'invention; sa supériorité vraie, c'est son incomparable style, le plus beau de l'Italie dans son genre. Nous aurons tout à l'heure à le caractériser. Examinons d'abord le fond de son œuvre.

L'Arioste, dont l'éducation était très-soignée, connaissait assez les lois de l'épopée pour écrire, s'il l'avait voulu, un poëme héroïque à l'exemple d'Homère et de Virgile; mais trois raisons le déterminèrent à choisir le roman épique : d'abord, le préjugé qui faisait croire aux Italiens que leur langue était impropre à l'épopée, et qui portait Bembo à conseiller à l'Arioste d'écrire son poëme en latin; ensuite, la popularité du roman chevaleresque illustré par Pulci et Boïardo; enfin, le génie du poëte lui-même, enclin à la gaieté, à la satire, au badinage. L'Arioste, trouvant sous la main tous les éléments de son poëme, se fit le continuateur de Boïardo et couronna l'édifice du roman épique.

Au lieu de se mettre en frais d'imagination pour créer un nouveau sujet et de nouveaux personnages, il préféra travailler sur un fond assez remué pour recevoir la semence du génie et conserver des personnages déjà en possession de la faveur publique.

Il eut mille fois raison, car il entrait ainsi de plain-pied dans l'imagination populaire, et ses héros semblaient se confondre avec ceux de l'histoire. En suivant la pente où l'avait placé Boïardo, Roland devait finir par perdre la tête. C'est ainsi que l'*Orlando innamorato* devint l'*Orlando furioso :* c'était logique. Toutefois ne vous laissez pas prendre à ce titre : Roland n'est pas le pivot du poëme. Ce n'est qu'au vingt-troizième chant que le terrible paladin de Charlemagne épouvante le monde de ses fureurs. Le véritable héros du poëme, celui dont il est question depuis le premier chant jusqu'au dernier, c'est l'ancêtre du duc de Ferrare, c'est Roger. Et le sujet principal du roman ce sont les amours de Roger et de Bradamante, dont l'union féconde présage de glorieuses destinées à la maison d'Este. Sous la popularité de Roland se cache donc une flatterie courtisanesque. Il faut regretter sans doute qu'un si grand poëte n'ait pas fait un plus noble usage de son génie, et qu'il ait sacrifié à ce point l'indépendance de son caractère. Mais un examen sérieux d'*Orlando furioso* ne laisse pas le moindre doute sur les intentions du poëte. Les Italiens ont peine à en convenir, parce qu'ils savent que cette faiblesse diminue l'intérêt qui s'attache au poëme; mais si tel n'était pas le but de l'Arioste, son œuvre serait, nous osons l'affirmer, un non-sens. Ce n'est pas sérieusement qu'un poëte mettrait au frontispice d'une épopée un nom qui y tient si peu de place, un sujet qui ne forme qu'une intrigue secondaire, on pourrait dire épisodique, si ce nom et ce sujet n'étaient pas faits pour masquer adroitement la louange. La popularité de l'œuvre prouve assez l'habileté du poëte. S'il n'avait chanté que les amours de Roger et de Bradamante, son génie l'aurait à peine sauvé de l'oubli, et son poëme serait depuis longtemps rangé parmi les productions de second ordre, qui n'ont pas, malgré le talent de l'auteur, le privilége de passionner les hommes.

L'Arioste, et c'est là son triomphe, a réussi à donner le change à la critique; combien plus au vulgaire des lecteurs qui lisent sans réfléchir et dont l'imagination se laisse aller au charme, à la fascination des vers, comme un navire sur un fleuve aux eaux limpides obéit au mouvement cadencé des flots.

A travers les innombrables aventures du *Roland furieux*, on distingue trois grands mobiles d'action, trilogie d'intrigue qui fait ressembler le poëme à un drame en trois actes, mais sans autre rapport qu'un rapport de succession : le siége de Paris par les Sarrasins, la folie de Roland et les amours de Roger et de Bradamante. Le *Roland furieux* n'est qu'un enchaînement, je me trompe, une suite d'épisodes fort peu liés l'un à l'autre. C'est d'une variété éblouissante, mais il n'y a pas l'ombre d'unité! Est-ce un défaut? N'est-il pas naturel à l'intelligence de rechercher partout l'unité? N'est-ce pas une condition d'intérêt? Et l'art suprême n'est-il pas de conserver toujours l'unité au sein de la variété? Dans une œuvre véritablement sérieuse, c'est incontestable. L'épopée est un tissu très-élastique; en raison de son étendue elle admet, pour éviter l'ennui, de nombreux épisodes. Néanmoins l'unité d'action, depuis Homère et Aristote, s'est imposée aux poëtes comme une loi nécessaire, fondée sur la nature du cœur humain aussi bien que sur la raison. Jamais une œuvre d'art ne sera complète sans unité, non-seulement de vue, mais d'ensemble. Il ne suffit pas en effet que l'auteur ait un but ultérieur, comme celui de flatter ses maîtres, et de se faire un nom dans les fastes de la littérature en contribuant à la gloire de son pays. L'unité littéraire est étrangère à ces calculs : tout ouvrage bien fait découle d'une idée mère à laquelle se rapportent de près ou de loin tous les détails. Tout doit converger vers un centre commun : c'est la loi suprême de l'esprit humain dans ses productions achevées. Ce qui ne se rapporte à rien est un hors-d'œuvre détruisant l'harmonie de l'œuvre. Voilà pourtant un poëme qui a fait et fera éternellement l'admiration des siècles, et auquel manque cette qualité fondamentale. Comment expliquer cet étrange phénomène? Cela tient à la nature spéciale du genre cultivé par l'Arioste. Ce qui fait l'intérêt du roman épique, c'est la variété. Raconter des aventures, puis des aventures et encore des aventures, c'est l'attrait de ce genre fantastique, complétement en dehors de la réalité, non des passions, mais des faits. Il faut, pour porter le roman épique et chevaleresque à ses dernières limites, être doué d'une imagination sans bornes.

Inventer toujours, c'est l'unique loi. Le poëte est libre de choisir ses matériaux et les dispose à son gré, suivant les caprices de son génie. L'histoire lui sert de thème aussi bien que la fiction, mais elle devient à son tour un motif de fantaisie; l'instrument a mille notes que l'artiste combine de mille manières, et le mérite de ces variations n'est pas d'être liées l'une à l'autre, mais de frapper l'imagination de surprise et d'étonnement. Tous les tons sont permis, depuis le plus léger jusqu'au plus grave, depuis le plus simple jusqu'au plus sublime. Le cœur doit être ému; mais, après avoir parlé au cœur, il faut s'adresser à l'esprit. Ce que le poëte redoute le plus, c'est la monotonie et l'ennui qui en résulte. Le plaisir du lecteur, c'est un plaisir de curiosité qui vous transporte avec la rapidité de l'éclair d'une contrée à l'autre, à la suite des personnages. Le temps et l'espace sont également supprimés.

On comprend ce que peut devenir un genre pareil entre les mains d'un poëte d'imagination et de style comme l'Arioste. Le *Roland furieux* est une fantasmagorie éblouissante, mais dont il ne reste rien dans l'esprit, quand la lecture est finie, que des images riantes et confuses, de doux ou terribles fantômes, comme au sortir d'un songe où l'imagination aurait fait des rêves d'or. Il n'y a pas d'ensemble; c'est toujours détails sur détails; mais quels détails! Vous me direz : Sans unité d'impression où est l'intérêt? Il s'éparpille sur mille objets, c'est vrai; mais il s'attache à tous en particulier et successivement. S'ennuyer n'est pas possible; l'auteur ne vous en laisse pas le temps, car à peine a-t-il fixé votre imagination sur un objet qu'il passe à un autre, et vous tient sans cesse en éveil et en suspens.

Toutefois si ce procédé bannit l'ennui, il ne prévient pas la fatigue. Il faut du repos à l'esprit pour fournir une longue course. L'Arioste va toujours sans perdre haleine, mais il la fait perdre parfois à ses lecteurs qui respirent à peine, tant son vol est rapide.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt subsiste et le charme est inépuisable. Si l'unité est nécessaire à la perfection, elle n'est donc pas nécessaire au succès. La foule des lecteurs est peu sensible aux qualités d'ensemble; elle ne s'arrête qu'aux détails, aux traits frappants, aux scènes émouvantes, aux faits caractéristiques. Et quand tout cela est raconté et décrit par une plume magistrale, l'ouvrage franchit les siècles aux applaudissements de la postérité. Le début du *Roland furieux* contient l'exposition de sa triple intrigue : la guerre des Maures ou Sarrasins d'Afrique, les fureurs de Roland et les aventures de Roger, l'illustre ancêtre de la maison d'Este, dont il annonce le récit dans son invocation au cardinal Hippolyte. Il énumère dans sa première stance tous les objets qui formeront la matière de ses chants. « Je chante, dit-il, les dames, les chevaliers, les armes, les amours, les galanteries, les aventures héroïques du temps où les Maures d'Afrique traversèrent les mers pour venir ravager la France.... »

La guerre des Sarrasins n'est donc que le cadre où il jette ses aventures. Le véritable sujet, ce sont les aventures, les combats et les amours d'une foule de personnages sur lesquels il concentre tour à tour l'intérêt, particulièrement de Roland et surtout de Roger et de Bradamante.

L'unité n'existe donc pas, ou plutôt l'unité est dans la variété même. Chaque aventure est un épisode; mais ces épisodes ont plus ou moins d'étendue, selon l'importance des personnages.

C'est Roger et Bradamante qui sont le plus souvent en scène; voilà pourquoi leurs aventures constituent la principale intrigue du poëme, dont le nœud est formé par leur séparation continuelle et le dénoûment par leur union.

L'exposition fait déjà pressentir le rôle secondaire que jouera Roland dans cette série innombrable de récits chevaleresques. Après avoir annoncé la matière de ses chants, le poëte poursuit ainsi : « Je dirai de Roland, par la même occasion, des choses qui n'ont jamais été dites ni en prose ni en vers, si celle qui me rend presque aussi fou que lui me laisse assez de sens pour accomplir mon entreprise. » Ainsi perce, dès le début, par une allusion personnelle à un amour malheureux, le ton badin qui régnera d'un bout à l'autre du *Roland furieux*, jusque dans les scènes les plus dramatiques.

Pour juger en connaissance de cause le talent de l'auteur, il faut le lire, car une analyse, si complète soit-elle, ne peut donner l'idée d'un génie bien plus merveilleux dans l'exécution que dans la conception de son œuvre. Sans doute, l'Arioste a créé bien des épisodes d'amour et de combats, mais le fond de son sujet et ses principaux personnages, ne l'oublions pas, lui étaient fournis par son devancier.

Ce qui fait le mérite incomparable du *Roland furieux*, avons-nous dit, c'est le style. Le moment est venu de le caractériser. Le style pour nous n'est pas la langue, ou plutôt c'est la langue considérée comme l'incarnation de la pensée : c'est l'expression et l'idée, la forme et le fond, le moule et la statue. Quel peut être le mérite de l'écrivain, si son art se réduit à l'adresse d'un bon joueur de quilles; s'il se borne à faire danser les mots dans l'oreille avec l'aplomb, la dextérité, la souplesse d'un habile danseur de cordes; si les couleurs qu'il fait briller à nos yeux ne sont qu'un feu d'artifice? Il est donc entendu que la pensée et le sentiment entrent pour moitié dans l'art du style, et que le plan lui-même ou la charpente, en un mot tout ce qui regarde l'exécution, a sa part dans l'appréciation du style. Voyons donc d'abord comment l'Arioste a disposé sa matière pour échapper à l'ennui qui peut naître d'une excessive variété aussi bien que de la monotonie; car les extrêmes se touchent : c'est une vérité d'expérience. Les interruptions continuelles où le fil des aventures se brise, se renoue pour se briser encore, finissent par produire la fatigue et la satiété : c'est l'écueil du roman chevaleresque. Dès l'origine, on a senti qu'il fallait éviter la continuité de la lecture par la discontinuité du sujet; et l'on a imaginé les prologues et les épilogues qui, à chaque chant, font reprendre au lecteur le fil interrompu du récit.

Vous ne trouvez pas ici le caractère impersonnel de l'épopée homérique. Homère laisse parler et agir ses personnages; Arioste les fait parler et agir. Le poëte romantique converse avec ses lecteurs; il raconte à son auditoire les aventures de ses héros.

Quand une soirée est finie, on remet la séance au lendemain, comme un feuilletoniste remet la suite de son roman au prochain numéro. C'est à la curiosité que s'adresse le roman. Son attrait, c'est ce mystère qui plane sur le récit. Mais c'est l'attrait d'un moment, quand à l'intérêt des faits ne s'ajoute pas l'impérissable beauté des sentiments et des passions tracés par la main du génie. L'esprit de l'homme court après l'inconnu; mais quand il a trouvé le mot de l'énigme, quand le mystère est dévoilé, il regarde froidement la chose, comme l'intelligence après la solution d'un problème : c'est l'âme qui fait la beauté, ce n'est pas la matière. Ce qui a cessé d'être nouveau n'a plus de charme. La beauté, pour être toujours ancienne et toujours nouvelle, doit conserver son mystère. Or le mystère où est-il? Dans l'inépuisable abîme du cœur humain. Tout ce qui remue les fibres du cœur est frappé d'une immortelle empreinte. Mais pour arriver là, il faut un moyen de transmission infaillible : ce moyen de transmission c'est l'image, c'est l'expression, c'est le style. Vous voyez bien que c'est là le grand criterium du génie. Si l'Arioste, depuis quatre siècles, n'a point lassé l'admiration des hommes, ce n'est pas à cause de l'intérêt des faits imaginaires qu'il raconte, c'est grâce à la magie de son pinceau. Les prologues de ses chants, sous forme de réflexions par lesquelles il ramène le lecteur à l'endroit où il avait laissé son récit, sont des digressions charmantes, où l'auteur prend habituellement le ton de la causerie familière. Il faut, pour y prendre goût, se conformer aux intentions du poëte et ne lire qu'un chant à la fois. On s'en fatiguerait si on lisait l'œuvre d'un bout à l'autre et d'une seule haleine. Au reste, on l'a observé à juste titre, aucune épopée n'est faite pour être lue sans interruption. La route est trop longue à parcourir, il faut des points d'arrêt où l'on puisse se reposer. Les livres ou les chants sont ces points d'arrêt qui préviennent la lassitude et renouvellent l'attention du lecteur. Ce n'est pas seulement au début et à la fin de ses chants que l'Arioste s'adresse à son auditoire. Quand se présente un fait extraordinaire en dehors de toutes les conditions de la vraisemblance, il invoque, comme ses devanciers, l'autorité de Turpin. C'est incroyable, mais Turpin l'a dit et je le répète après lui. Personne n'est dupe, mais le poëte a l'air de l'être : c'est le côté plaisant de ces merveilleuses aventures, toujours sérieusement racontées. Le ton badin qui domine toutes les variations de cette brillante fantaisie poétique, prouve surabondamment la supériorité de l'artiste pour qui les plus grandes choses ne sont qu'un jeu. L'Arioste pouvait se passer des bouffonneries dont il assaisonne parfois ses plus charmants récits. Mais de même qu'on n'est pas toujours disposé à rire, on n'est pas non plus toujours sérieux. Comme dans la vie, l'auteur du *Roland furieux* fait éclater le rire à côté des larmes. C'est le poëte du bon sens qui prend son parti des misères de la vie et qui sait, par la joie, tempérer la douleur. Mais ce qui étonne, c'est que ce poëte, si léger, si plaisant, si badin, ait aussi le don du pathétique à un si haut degré. Homère et Ménandre, Virgile et Térence, le Tasse et Berni, Racine et Molière dans un même homme, c'est prodigieux !

Toutefois l'Arioste avait plus d'imagination que de sensibilité. Ses descriptions sont d'un pittoresque achevé ; il met devant les yeux les scènes qu'il retrace et les personnages qu'il fait agir. Mais quand ces personnages prennent la parole pour exprimer leurs sentiments, l'illusion disparaît, et au lieu de l'homme c'est l'artiste qu'on entend. Aussi l'Arioste est-il loin d'Homère et du Tasse dans les discours qu'il fait tenir à ses héros. Il sait pourtant donner la vie aux acteurs de ce vaste drame, si fécond en péripéties et en catastrophes émouvantes.

La critique n'est pas d'accord sur le mérite de l'Arioste dans l'art des caractères. Les uns reprochent à ses personnages de manquer de physionomie distincte; les autres les trouvent tous marqués d'un cachet différent et les comparent aux héros d'Homère. La vérité est entre ces deux extrêmes. Les héros du *Roland furieux* dépassent trop la taille humaine pour qu'on reconnaisse en eux des êtres formés du même limon que le nôtre. Ils ont sans doute les passions et les faiblesses de l'homme, mais leurs actions sont tellement surhumaines, prodigieuses, impossibles, qu'il n'y a plus de terme qui puisse servir de mesure à leur valeur. Roland, ce type du chevalier auquel les trouvères avaient donné un caractère tout à la fois homérique et chrétien, dans l'épopée de l'Arioste serait un autre Don Quichotte, si une passion sérieuse et vraie n'était pas la source de sa folie. Son héroïsme, pour se tromper d'objet, n'en est pas moins merveilleux; mais Renaud, son cousin et son rival en amour, n'est pas moins brave ni moins magnanime. Roger est leur égal en vaillance. Astolphe fait comme eux des prodiges. Les Sarrasins et surtout Gradasse, Ferragus, Sacripant, Mandricard, Rodomont, sont des géants de force, de courage et d'audace. Malgré ces traits de ressemblance, les mobiles différents qui les font agir, les passions diverses qui les animent ne permettent pas au lecteur de les confondre.

C'est par les mouvements de l'âme que le poëte rattache à l'humanité ces guerriers de fantaisie. Chacun a sa passion et en est affecté à sa manière. Quatre héros aiment Angélique, Roland, Renaud, Ferragus et Sacripant; personne cependant ne sera tenté de prendre l'un pour l'autre aucun de ces personnages. La différence de leur position, de leurs aventures, de leurs exploits, fait éclater la différence de leurs caractères : car c'est en action que l'Arioste peint ses personnages. Les héros ne sont jamais seuls avec eux-mêmes; toujours ils sont escortés par les événements où s'accomplissent leur destinée. L'auteur du *Roland furieux*, au lieu de portraits, fait des tableaux. Charlemagne apparaît ici dans toute la vérité de son caractère héroïque et chrétien. Avant le siége de Paris, le pieux Empereur se prépare à la lutte, en invoquant, comme Godefroid, dans la *Jérusalem*, l'arbitre des combats. Charles ne se distingue pas moins par sa prudence que par sa bravoure. Agramant, le chef de l'armée ennemie, au contraire, se laisse emporter par la fougue de sa jeunesse et, par imprudence, court à sa perte, tandis que Sobrien, son compagnon fidèle, vieilli dans les combats, cherche à conjurer ses malheurs par sa fermeté et sa sagesse. On reconnaît là l'étude du cœur humain. Mais le triomphe de l'Arioste, dans l'art des caractères, c'est Bradamante, aussi brave qu'elle est belle et tendre, et dévouée et soumise. Sous l'armure de la guerrière bat un cœur sensible jusqu'à la timidité. Intrépide en face du danger, elle tremble comme une faible femme en présence de son père, qui lui défend de s'unir avec celui que son cœur aime. Ce type de guerrière et de femme, unissant au plus mâle courage l'amour fidèle et la piété filiale la plus éprouvée, suffirait à immortaliser un poëme. Quand elle entre en scène, elle passe comme la foudre, renversant sur son passage cette terrible épée qu'on nommait Ferragus, et poursuit fièrement sa route comme si sa lance n'avait écarté que des broussailles. Quel art dans cette fulgurante apparition, et comme la parole court avec la pensée sur les pas de l'héroïne! Qui pourrait s'empêcher d'être ému en voyant ce cœur de bronze s'amollir au feu de l'amour et fléchir sous l'autorité paternelle? Ce n'est pas dans Homère qu'il faut chercher le modèle de ces grands caractères d'héroïnes; le Tasse seul offre en Clorinde un type comparable à Bradamante; mais Clorinde n'est qu'un personnage épisodique dans la *Jérusalem*, tandis que Bradamante est avec Roger le pivot du *Roland furieux*. Il faut ajouter encore, à la gloire de l'Arioste, qu'il conserve ici la priorité de l'invention. Clorinde n'a qu'une supériorité sur ce premier type de guerrière, c'est de faire éternellement couler les larmes sur sa destinée tragique. Les autres héroïnes de l'Arioste sont des figures bien effacées à côté de Bradamante : Marphise, malgré ses exploits, n'a d'intérêt que par son dévouement pour Roger son frère et pour son amante, dont elle embrasse courageusement la cause, en aplanissant les obstacles qui s'opposent à leur union. Quant à la belle Angélique, un des plus grands ressorts du poëme, puisque c'est son indifférence qui rend furieux le paladin Roland, c'est un personnage tellement chimérique que tout le génie de l'Arioste n'est pas parvenu à la peindre sous des traits reconnaissables. C'est une apparition fantastique dont il ne reste rien dans l'esprit, dans l'imagination ni dans le cœur, quand elle a disparu de la scène. Si elle réussit à captiver quelque peu l'intérêt, c'est dans ses amours avec Médor. Encore n'est-ce pas à elle, mais à Médor qu'on s'attache, parce qu'il est digne de toutes les sympathies que peut inspirer la passion du dévouement. Le Boïardo avait pourtant donné un caractère héroïque à la princesse du Cathay; mais aussi jouait-elle avec Roland le premier rôle dans l'intrigue du *Roland amoureux*.

Au résumé, non-seulement l'Arioste est inférieur à Homère et au Tasse dans la conception des caractères, mais il le cède au Boïardo, qui a créé de toute pièce les principaux personnages qui se meuvent sur le théâtre romanesque du *Roland furieux*. Et pourtant on reste froid devant les peintures du premier, tandis qu'on sent la vie circuler dans les tableaux mouvants du second : c'est que, d'un côté, le dessin l'emporte, et de l'autre, le coloris. Le poëme de l'Arioste est une galerie de brillants tableaux encadrés dans l'or pur. Les combats sont nombreux, et cependant jamais ils ne lassent, parce qu'on assiste de toute son âme à ces luttes meurtrières, et qu'on sent dans ses veines bouillonner l'ardeur qui enivre les combattants; parce que le récit est aussi rapide que le mouvement des épées; parce qu'on voit étinceler le glaive et couler le sang; parce qu'enfin la terreur est aussitôt tempérée par la grâce des scènes d'amour et des piquantes aventures qui reposent délicieusement le lecteur du tumulte des armes et de l'horrible aspect des champs de bataille, couverts de morts et de mourants.

Un des grands secrets de l'Arioste, dans le récit des batailles, c'est l'art des comparaisons par lesquelles il peint les luttes effrayantes de ses héros.

Après Homère, l'Arioste obtient la palme des comparaisons épiques. Soit qu'il imite les anciens dont il avait fait une sérieuse étude, soit qu'il trouve lui-même ces beaux et sublimes rapprochements, le poëte du *Roland furieux* est ici l'égal du poëte de l'*Iliade*. Comme lui, c'est à la férocité des animaux sauvages qu'il emprunte ses grandes comparaisons, et il les développe avec une vivacité d'impression et une vigueur d'image qui impriment à notre âme le frisson de la terreur.

La description des lieux est d'un naturel et d'une exactitude qui ajoutent singulièrement à l'illusion des faits. La vérité des lieux fait croire à la vérité des événements, la fiction s'impose comme une réalité, la fantaisie acquiert l'importance de l'histoire. L'Arioste doit cette supériorité à la connaissance de la géographie. Pour ne citer qu'un exemple, lisez le *Siége de Paris* et allez visiter la capitale de la France, vous reconnaîtrez, malgré les transformations modernes, l'endroit où s'est donné l'assaut, vous suivrez Rodomont dans les rues que parcourt sa flamboyante épée, sur les ponts qu'il traverse, devant le palais qu'il attaque, et, si vous ignorez l'histoire, vous serez convaincu que Charlemagne a été assiégé dans Paris par les Sarrasins d'Afrique; et si, en lisant l'histoire, vous n'y trouvez pas ce grand événement, vous y verrez une lacune et vous croirez au poëte plutôt qu'à l'historien. Tel est le résultat de l'exactitude topographique, quand à cette qualité précieuse se mêle l'attrait du style.

Tout à l'heure, en admirant l'énergie, la vivacité et la grâce du pinceau de l'Arioste, nous avons eu à regretter qu'il n'eût pas accusé en traits assez caractéristiques l'individualité de ses héros. Nous n'avons pas le même reproche à faire à la description des paysages où le poëte a placé la scène de ses aventures merveilleuses ou galantes.

Les lieux champêtres, témoins des amours d'Angélique et de Médor et dévastés par l'épée furieuse de Roland, le séjour paisible et serein de l'ermite contemplatif aux flancs de la montagne où la grâce divine descend dans l'âme de Roger, les jardins d'Alcine et tant d'autres sites enchanteurs sont disposés avec une si grande précision d'ensemble et de détails, qu'on s'y transporte en imagination, comme au sein d'une nature connue qui reste gravée dans la mémoire en caractères ineffaçables. L'île d'Alcine, cette brillante conception où sont réunies toutes les splendeurs de l'Orient, est la réalité dans la fantaisie. L'allégorie elle-même prend corps, l'abstraction se fait chair, l'idéal devient visible, et les puissances surnaturelles, évoquées par le génie, accomplissent sous nos yeux d'incroyables prodiges. Toutes les formes du merveilleux enfantées par l'imagination des Arabes et des Germains sont combinées avec le merveilleux du christianisme. Nous examinerons ailleurs l'emploi de la féerie. Disons seulement que c'est pousser un peu loin la licence, que de mettre sans cesse des armes enchantées entre les mains des pairs de Charlemagne, et que c'est abuser étrangement des priviléges de la poésie que de mêler les anges et les saints aux plus folles débauches d'imagination.

De toutes les merveilles du poëme de l'Arioste, la plus admirable est ce don de la forme, cette perfection de la langue, ce talent d'expression, où l'art se cache sous une apparente négligence qui est l'art suprême. Aucun poëte depuis Homère n'a poussé plus loin le naturel et la grâce; et je ne sais si, dans le domaine de l'imagination, Homère, idéalisant la nature sans cesser d'être naturel, est aussi merveilleux que l'Arioste naturalisant l'idéal, sans sortir de la fantaisie. Le poëte de Ferrare est tellement au-dessus de sa matière, qu'au milieu des plus graves événements et des plus pathétiques situations, il conserve son aimable abandon, son spirituel enjouement, le naïf et gracieux badinage qui fait son originalité. Et comme il est vif, rapide, entraînant! Quelle facilité! Quelle simplicité et quelle harmonie de versification! La langue de l'Arioste est peu métaphorique et très-sobre de figures. Le mot qu'il emploie est le mot propre, direct, le mot de la chose : c'est pour cela qu'il est si clair, si transparent, si limpide. Le poëte ne travaille pas son style pour montrer son habileté à jouer avec les mots; il écrit pour montrer des objets à travers le miroir de l'expression, miroir dont le principal mérite n'est pas l'éclat, mais la transparence. La simplicité de l'Arioste, pour rester poétique et ne pas tomber dans la vulgarité, a besoin d'une langue musicale comme cette langue italienne aux désinences harmonieuses et sonores, où résonnent les brises de ses mers et les échos de ses montagnes. Le français, avec ses syllabes muettes et sourdes, exige plus de pompe, plus de couleur et plus d'artifice pour s'élever à la dignité poétique. Ne lisez pas l'Arioste dans une traduction française, vous le trouveriez vulgaire et trivial; lisez-le dans le texte italien, vous le trouvez aussi lumineux que le ciel d'Italie, dans la plus mélodieuse des langues. On demandait à Galilée où il avait pris le secret de sa clarté, de sa pureté, de sa facilité et de sa grâce, et il répondait : dans l'étude de l'Arioste. Ce n'est pas que cette diction soit toujours irréprochable. Il y a des faiblesses, des négligences, des maladresses et des exagérations métaphoriques, des platitudes, des incorrections même, et le naturel, résultat d'un art profond joint à l'instinct du génie créateur, ne voile pas toujours l'artifice de la composition, la recherche d'esprit et les raffinements d'une grâce maniérée, dans certains détails de ses récits et de ses tableaux. Mais quand on contemple le soleil et l'immense clarté qu'il répand sur les objets de la nature, les taches qu'il porte à son front disparaissent absorbées dans sa lumière. Homère et Virgile resteront les maîtres de l'art, l'un pour le naturel et la grandeur, l'autre pour l'élégance et la majesté. Mais des trois grands poëtes épiques de l'Italie, si le Dante l'emporte par l'originalité et l'élévation, le Tasse par l'élégance et la noblesse, l'Arioste est celui qui se rapproche le plus d'Homère par les qualités du style. Dans ce genre éminemment italien, qui tient le milieu entre le sérieux et le plaisant, il est aussi inimitable que Molière et la Fontaine en français. Sa poésie n'apprend rien, mais il est le plus grand des amuseurs.

CHAPITRE III.

LE TASSE.

L'imagination est une faculté sublime, mais c'est aussi un grand supplice. On ne s'élève pas impunément au-dessus de ses contemporains : les grands hommes doivent expier leur génie. Le malheur est un des éléments de leur immortalité. Telle est la première réflexion que fait naître dans notre esprit la destinée de l'illustre auteur de la *Jérusalem*, qui se présente à nous le front ceint de la double couronne du génie et du malheur. Aucun plus que lui ne mérita d'être heureux, et aucun ne fut plus éprouvé par la fortune.

Né à Sorrente, au printemps de l'année 1544, toutes les fées semblent avoir présidé à son berceau. Son père, Bernardo Tasso, qui était lui-même un des premiers poëtes de son temps, lui avait transmis l'instinct de la poésie; et la nature, souvent avare pour les fils des grands hommes, accumula tous ses dons sur la tête de Torquato.

A neuf ans, les langues classiques lui étaient familières, et il écrivait des vers italiens déjà pleins de grâce et d'harmonie. Quelle effrayante précocité! Et ce qui n'est pas moins étonnant, c'est que, contrairement à la destinée ordinaire des enfants précoces, ses facultés allèrent toujours en grandissant à mesure que se développait sa raison. Cette sensibilité maladive, qui fait le tourment des poëtes, fut soumise dès lors à une cruelle épreuve : il perdit sa mère, à qui ses premiers vers avaient été consacrés. Plaignez le jeune homme qui n'a plus de mère; qu'est-ce donc, quand cet homme est un poëte dont chaque battement de cœur est un élan de tendresse!

L'Italie était soumise alors au bon plaisir de Charles-Quint. Bernardo Tasso, qui s'était attaché à la fortune de San Severino, prince de Salerne, tombé en disgrâce auprès de l'Empereur, vit ses biens confisqués. Ainsi, dès son plus jeune âge, Torquato connut l'infortune.

Quoique d'une famille noble et d'un cœur fier, il dut se résigner à ne compter pour vivre que sur la bienveillance de ses amis. Bernardo, nouveau malheur, avait l'âme d'un courtisan; forcé d'ailleurs, par la perte de ses biens et par les traditions de la noblesse, à se mettre au service des princes, pouvait-il mener une vie indépendante? L'Arioste avait donné le fatal exemple de la flatterie, et la flatterie devint la muse favorite des poëtes, qui se croyaient tenus à payer en vers les faveurs des cours. Triste nécessité pour l'homme de lettres de ne pouvoir vivre au moins de sa plume comme un artisan de son métier, et d'être réduit à balancer l'encensoir aux pieds des grands! Telle était la condition des poëtes italiens qui cherchaient dans l'art un moyen d'existence. Faisant partie de la domesticité des princes, ils devaient subir tous les caprices de leurs maîtres. Il en coûtera cher au Tasse d'avoir accepté une semblable servitude. Que n'embrassât-il plutôt, comme Schiller en Allemagne, la carrière de l'enseignement, qui convenait si bien à ses facultés! Son père lui avait fait donner une éducation soignée et voulait en faire un savant. Connaissant trop bien les déboires de la poésie, il avait combattu les tendances poétiques de son fils et dirigé son esprit vers l'étude du droit. La nature, pour le malheur du Tasse et pour la gloire de l'Italie, l'emporta sur la volonté paternelle, et Bernardo eut le bonheur de se voir vaincu sur son propre terrain par cet enfant privilégié dont il avait méconnu la destinée. Quoi qu'il en soit, cette éducation sévère fortifia la trempe de son esprit. Le Tasse, livré nonchalamment aux rêveries de la jeunesse, aurait pu écrire quelque roman héroïque à l'imitation d'Arioste sans l'égaler; il n'aurait pas fait la *Jérusalem*.

On s'étonne à bon droit qu'un génie si éminemment poétique eût en même temps de si heureuses dispositions pour la science: le Tasse est un Homère doublé d'un Platon. Peu s'en faut qu'il n'ait parcouru le cercle entier des connaissances humaines: théologie, philosophie, droit, astronomie, son esprit ne recula devant aucun problème. Ah! le génie, le vrai génie est universel: c'est l'Océan où tous les fleuves de la parole versent leurs eaux fécondes; c'est l'image de l'immensité; c'est le reflet de Dieu.

Néanmoins, si harmonieux que soit cet ensemble de facultés, il y a toujours une faculté maîtresse à qui appartient l'empire et qui donne le branle à l'organisme. Le Tasse pouvait méditer les plus profonds mystères de l'esprit humain; mais l'imagination et la sensibilité, plus fortes en lui que la raison, l'avaient plutôt fait pour remuer les passions que pour remuer des idées. Dès seize ans, — demandez-vous ce que vous faisiez à cet âge, — dès seize ans, cet enfant sublime compose, au milieu de ses études de droit, à Padoue, un poëme, le *Rinaldo*, qui, à son apparition, excite déjà les applaudissements de l'Italie. O Bernardo, vous pleuriez de joie, mais aussi de regret; car vous pressentiez les malheurs qui pesaient sur la tête de ce fils adoré!

Fougueux de caractère, mais bienveillant et doux de cœur, le Tasse était incapable de haine; et pourtant, à Bologne, où il s'était rendu à la prière du sénat, qui l'invitait à assister à la réouverture solennelle des cours de l'université, on l'accusa d'avoir écrit des sonnets satiriques dont il était lui-même une des premières victimes. Sa mémoire trop fidèle lui avait fait retenir quelques vers qu'il récitait en plaisantant avec ses amis. De là les soupçons d'un gouvernement ombrageux. Pendant son absence, la police osa fouiller ses papiers et ses livres. On reconnut son innocence; mais ce procédé brutal, qui portait atteinte à son honneur sans qu'il pût s'en venger, lui causa un mortel déplaisir, et lui fit prendre en dégoût Bologne et ses habitants.

Le cygne de Sorrente n'est pas fait pour tremper sa plume dans le fiel ni dans la fange, c'est vers les hauteurs du ciel qu'il dirige son vol harmonieux. Le Tasse entreprit à Bologne sa *Jérusalem délivrée.* Il n'avait que dix-huit ans. Concevoir un pareil sujet à cet âge, n'est-ce pas un prodige de génie!

En quittant Bologne, le poëte, sur les instances de Scipion de Gonzague, le plus cher de ses amis, retourna dans cette ville de Padoue où il avait composé le *Rinaldo.* Là comme à Bologne il suivit les leçons des maîtres les plus distingués en philosophie, en éloquence et en littérature.

Avant de reprendre son grand poëme, dont il voulait faire l'épopée des temps modernes, il fit une étude approfondie des lois du genre. C'est alors qu'il écrivit ses trois discours sur la poésie épique, où le poëte cherchait sa voie. La date de cet essai didactique, inspiré par la poétique d'Aristote, est d'une extrême importance au point de vue de l'art. Nous savons d'avance que le poëme du Tasse ne sera pas une œuvre spontanée, mais une œuvre savante. Le talent, la volonté, l'art y joueront un aussi grand rôle que la nature. Il ne faut pas nous attendre, en un mot, à une épopée homérique, mais à une épopée virgilienne, conséquence de l'étude des anciens appliquée aux sujets modernes.

Le Tasse, après avoir mûri le plan de son épopée, était allé dans la patrie de Virgile embrasser son père, heureux des promesses qui annonçaient à l'Italie moderne un autre Virgile. A son retour, il reçut la nouvelle que le cardinal Louis d'Este, son protecteur, à qui était dédié son premier poëme, l'avait attaché à sa maison en qualité de gentilhomme, et l'invitait à se rendre à Ferrare avant la célébration du mariage d'Alphonse II, son frère, avec une archiduchesse d'Autriche. Le poëte partit donc pour cette cour qui devait être la source de tous ses malheurs. Le cardinal le reçut avec bonté, le logea dans ses appartements, et lui permit de se livrer avec une liberté entière à ses travaux.

Combien l'imagination du Tasse dut être remuée par le spectacle des fêtes brillantes qui, durant un mois, se déroulèrent à ses regards dans cette cour chevaleresque dont le luxe tendait à effacer celui de toutes les autres cours d'Italie. Alphonse, prince égoïste et vaniteux, luttait de magnificence avec les Médicis. Ferrare était le rendez-vous de l'esprit et de la beauté. Les joutes et les tournois étaient les principaux amusements de ces fêtes, où il semblait que la baguette des fées eût ressuscité tous les enchantements de la chevalerie. Deux princesses, séduisantes par les grâces de l'esprit et du corps, Lucrèce et Éléonore d'Este, sœurs du duc Alphonse, faisaient le charme de cette cour. La seconde surtout, modeste et pieuse autant que belle, inspira au sensible poëte un amour respectueux, mais ardent, et d'autant plus ardent qu'il était plus pur. Fatal amour, qui empoisonna la vie de Torquato, grâce à l'égoïsme cruel d'un prince digne de toutes les sévérités de l'histoire! Jamais homme ne porta plus loin que le Tasse la délicatesse et la discrétion. C'est à ce point qu'on hésite encore à soulever le voile qui recouvre le mystère de cet amour de cœur et d'âme, j'allais dire de cet amour céleste, car il n'avait de la terre que l'enveloppe mortelle de cet ange incarné qui fut pour le Tasse ce que furent Béatrice et Laure pour Dante et Pétrarque : l'idéal, la muse inspiratrice du poëte.

O vous qui fréquentez les jardins enchantés de la poésie, n'en cueillez pas les fleurs, contentez-vous d'en aspirer de loin les parfums embaumés! Que l'imagination seule soit dans l'ivresse. Désirez toujours, ne jouissez jamais : l'âme s'endort dans le plaisir. Plus le désir est brûlant, plus l'âme est en souffrance; mais la jouissance est dans l'art. Il faut savoir souffrir pour conserver le feu sacré : la poésie est un désir inassouvi.

Alphonse, comprenant quelle gloire le poëte inspiré allait faire rejaillir sur son règne, comblait en ce temps-là le Tasse de faveurs. Torquato, émule de l'Arioste, voulait célébrer les gloires de la maison d'Este qui, pour prix de ses services, lui préparait des fers. Il travaillait assidûment à sa *Jérusalem*, dont il lisait les fragments aux deux princesses, cherchant dans les yeux d'Éléonore la récompense de ses veilles. Pour une âme enthousiaste et passionnée comme celle du Tasse, une semblable situation devait réunir sur sa tête les lauriers de Pétrarque aux palmes de Virgile. Il adressait ses vers amoureux à la belle Lucrèce Bendidio, dame d'honneur de la princesse; mais c'était pour masquer son véritable amour : à travers l'âme de Lucrèce ses traits allaient au cœur d'Éléonore, dont la tendresse sévère faisait à la fois son bonheur et son tourment.

Le cardinal Louis d'Este, appelé en France par la gestion de ses affaires, invita le Tasse à l'accompagner. Avant de partir, le poëte laissa entre les mains d'un ami des dispositions testamentaires pour régler les intérêts de sa gloire et ses intérêts de cœur. Si sa volonté trouvait quelque obstacle, son ami aurait recours à la faveur de l'excellente madame Léonore « qui l'accordera généreusement, je l'espère, *pour l'amour de moi.* » Ainsi se révèle dans des préoccupations suprêmes une affection qui enchaînait à Ferrare le cœur du poëte.

Le Tasse, précédé en France par sa renommée, fut bien accueilli à la cour de Charles IX, qui cultivait lui-même la poésie et n'avait pas encore mérité, par un odieux massacre, les malédictions du genre humain. Il ne paraît pas cependant que ce roi, si prodigue du sang de ses sujets, eût accordé au chantre de la *Jérusalem*, qui portait si haut dans ses vers le nom de la France, d'autre largesse que la monnaie de ses éloges. Nous savons que l'intervention du Tasse sauva la vie à un malheureux poëte qu'une faute grave avait déshonoré; mais nous savons aussi qu'on eut la bassesse de laisser le Tasse dans la gêne, et que, s'il faut en croire Balzac et Gui Patin, il dut emprunter un écu pour vivre. On suppose que le poëte, exprimant avec trop de liberté ses opinions religieuses, aurait fourni des armes aux courtisans jaloux, et qu'il se serait ainsi attiré la disgrâce du roi et du cardinal.

Le Tasse n'était pas fait pour mendier l'aumône des grands de la terre, dont il se sentait l'égal par la naissance et auxquels il était supérieur par le talent, seule noblesse dont l'homme ait le droit d'être fier. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait préféré faire appel à l'amitié, plutôt que de réclamer des secours auprès d'un prince qui méconnaissait ses services et sa gloire.

L'illustre poëte avait habité un an la France, entouré des hommages de tout ce que la littérature comptait d'écrivains célèbres. A leur tête était Ronsard, alors dans tout l'éclat de sa renommée éphémère. Le Tasse l'emportait sur lui non-seulement par le génie, mais encore et surtout par la langue, parvenue à toute sa maturité depuis que le Dante et Pétrarque lui avaient donné l'énergie et la grâce; tandis que la langue française, encore au maillot, n'était pas sortie des bégayements de l'enfance et s'essayait à peine, par intervalle, à marcher sans lisières. Séduit néanmoins par la réputation colossale que l'érudition faisait à Ronsard, l'auteur de la *Jérusalem*, modeste et recherchant la perfection, soumettait humblement son œuvre au chef de la pléiade, et recueillait avidement ses conseils. Le Tasse n'est pas le seul de ses compatriotes qui ait vanté Ronsard; cette gloire usurpée était depuis longtemps éteinte en France, que l'écho en retentissait encore au delà des Alpes. La langue de cette école, à l'harmonie près, était plus italienne que française. En imitant Pindare, Virgile et Pétrarque, Ronsard s'était acquis des droits à l'estime de l'Italie.

De retour à Ferrare, où le duc, à la sollicitation de Lucrèce et de Léonore, l'avait admis sans lui imposer aucun service, le Tasse, maître de son temps, reprit ses travaux avec une nouvelle ardeur. La mort de la duchesse de Ferrare vint les interrompre un moment. Le poëte partagea la douleur de la cour, et sa plume officielle trouva des accents inspirés. Mais à ces jours de deuil succédèrent de féconds loisirs.

Torquato, pour se remettre en haleine avant d'achever son grand poëme, écrivit comme en se jouant un drame pastoral, l'*Aminta*, et cette pièce, chef-d'œuvre du genre, est d'une désespérante perfection de style. Telle était la flexibilité de génie du Tasse que, malgré la différence des genres, il s'est élevé aussi haut comme artiste dans le drame pastoral que dans l'épopée. Son premier chef-d'œuvre excita d'universels applaudissements. N'eût-il fait que cela, ce seul diamant dans son écrin suffirait pour éblouir à jamais les siècles.

La représentation de l'*Aminta* fut un événemennt à Ferrare. On eût dit qu'à cette époque les rôles étaient changés, et qu'Alphonse était devenu courtisan, tant il courbait son front couronné devant la royauté du génie. Mais, hélas! bonheur éphémère : le Tasse, au comble de la gloire, touchait à sa disgrâce. On n'aimait en lui que son talent et l'éclat dont il faisait briller la cour. De faux amis ourdissaient dans l'ombre des trames perfides pour empoisonner sa vie et le perdre dans l'esprit d'Alphonse. La fièvre, cette maladie du génie, le saisit tout à coup au milieu des fêtes royales célébrées en l'honneur de Henri III, qui échangeait le sceptre de la Pologne contre celui de la France.

Au printemps de l'année 1575, le Tasse, revenu à la santé, mit la dernière main à ce poëme qui lui avait coûté tant de veilles et qui devait lui coûter tant de larmes. Poussant jusqu'au scrupule la conscience littéraire, il voulait, avant de livrer son œuvre à la publicité, la soumettre à une sévère critique. Il s'empressa de l'envoyer à Rome, priant son ami, Scipion de Gonzague, de la faire examiner avec le plus grand soin par les plus savants littérateurs de Rome. Les avis furent partagés. Les uns prenaient pour des défauts ce que les autres considéraient comme des qualités. La censure se produisait à côté de l'éloge. Le Tasse entretenait une correspondance suivie avec Scipion de Gonzague. Le poëte mettait à profit toutes les observations dont son poëme était l'objet. Ce travail de révision, labeur de lime où l'attention se disperse sur de nombreux détails d'analyse, fatiguait cet esprit de flamme que dévorait le feu de la composition. L'impuissance du génie à atteindre l'idéal qu'il a rêvé suffisait seule à lui donner la fièvre. Les conseils contradictoires qu'il recevait ne lui laissaient plus de repos. Parfois les lettres de Rome se faisaient longtemps attendre. L'inquiétude, l'agitation, l'impatience, firent naître dans son esprit des soupçons alarmants. Il crut que ses ennemis interceptaient sa correspondance. Sa santé devait ressentir le contre-coup de ces douleurs morales. Pour la seconde fois son sang s'alluma au point de menacer sa vie; heureusement le calme revint bientôt au milieu des caresses de la cour. Mais la tranquillité de l'âme, le Tasse ne la connaîtra plus. Le succès de son poëme lui semblait incertain. C'était un problème dont il attendait de Rome la solution. Il voulut s'y rendre en personne, manifestant l'intention de prendre part au jubilé que célébrait la Ville éternelle. Rome l'accueillit avec enthousiasme. Il y retrempa sa piété, qu'il avait conservée au sein même des passions brûlantes de sa jeunesse et des séductions de la beauté. Les hommes du Midi, les hommes du soleil, ne sont pas sceptiques; ils ont besoin de croire, parce qu'ils ont besoin d'aimer.

Le Tasse aurait pu rester à Rome, où de tendres amis l'engageaient à fixer son séjour; il aurait pu céder au désir de Ferdinand de Médicis, qui cherchait à l'éloigner de la maison d'Este pour l'attacher à la sienne; un funeste destin l'entraînait à Ferrare, où n'étaient pas ses vrais amis, mais où étaient ses amours. Aux obligations qu'il avait envers Alphonse s'ajouta la charge d'historiographe qu'il obtint après la mort du titulaire, J.-B. Pigna. C'est à cette époque qu'il connut *Léonore* Sanvitali, dame de la cour qu'il semblait aimer à cause de son nom. Ses assiduités auprès d'elle lui aliénèrent un de ses amis, Guarini, l'auteur du *Pastor Fido*, avec lequel il eut une querelle de plume.

Plus le Tasse grandissait en renommée, plus ses ennemis s'acharnaient à sa perte. Un jour qu'il était absent de Ferrare, on osa pénétrer dans sa chambre et examiner ses papiers secrets. De semblables traits assombrissaient de plus en plus le caractère du poëte, qui se voyait en butte à la trahison. L'envie cachait soigneusement ses ténébreux complots. Le Tasse était brave : on n'aurait pas impunément conspiré contre lui au grand jour. Jugez plutôt. Un de ses faux amis avait révélé un secret d'amour qui lui était confié. Le Tasse le souffleta dans une des salles du palais. Il paraît que le traître n'osa répondre à ce défi, et qu'il préféra, à la manière des assassins, attaquer son ennemi par derrière avec les deux frères dont il était accompagné, un jour que le Tasse passait sur la place publique. Le poëte, habile à manier les armes autant qu'il était brave, tire son épée et fait fuir devant lui ses lâches agresseurs. Alphonse, dans cette circonstance, ne donna pas tort au poëte, car il exila son adversaire avec ses deux complices.

Le Tasse n'était pas homme à perdre la tête en face du danger; mais, hors du danger, il n'était plus maître de son imagination. Les persécutions de ses ennemis l'avaient rendu défiant et ombrageux, sans rien ôter à sa franchise. Naturellement expansif, il parlait et agissait sans prudence; et son esprit se troublait ensuite, quand il venait à réfléchir sur les conséquences de ses paroles et de ses actes. Il se voyait partout environné d'embûches. En méditant sur les mystères de la religion, il crut sa foi ébranlée, parce qu'il lui semblait que certains doutes avaient surgi dans son esprit sur l'incarnation du Verbe, la création du monde et l'immortalité de l'âme. Il craignit d'en avoir parlé à des hommes qui s'étaient montrés hostiles envers lui. Cette crainte lui inspira de mortelles angoisses, d'indicibles terreurs. Il s'imagina qu'on l'avait accusé devant le tribunal du saint office. L'inquisiteur, auquel il s'était présenté pour faire examiner sa croyance, avait reconnu et proclamé son orthodoxie. Mais l'imagination du Tasse était tellement frappée, qu'il se mit à argumenter sur l'invalidité de la décision du saint office, et trembla de se voir menacé des foudres de l'Église. Des fantômes homicides se dressaient dans son esprit. Il se croyait à la veille d'un empoisonnement ou d'un assassinat. Alphonse, Léonore et Lucrèce ne parvenaient plus à le distraire. Irritable à l'excès, il leva un jour le couteau contre un domestique dans les appartements de Lucrèce, duchesse d'Urbin. Alphonse le fit arrêter, et l'enferma dans une des chambres du palais. On devine sans peine dans quel égarement dut le plonger ce procédé brutal. Le duc, cédant enfin aux instances du malheureux poëte, consentit à le relâcher pour le confier à des médecins habiles.

Le Tasse sembla un moment guéri de ses vaines terreurs. Mais bientôt de nouveaux accès de sombre mélancolie firent renaître ses soupçons étranges. En cherchant à se justifier, dans ses lettres, des prétendues accusations d'infidélité auxquelles il craignait que le duc eût prêté l'oreille, il eut le malheur de se servir d'expressions blessantes. Alphonse défendit au poëte de lui écrire. Nouveau sujet de trouble et d'effroi.

Le Tasse était alors chez les moines de Saint-François, où il était allé chercher le repos, pendant que le duc passait à Belriguardo la saison des plaisirs. Un jour qu'il était seul, il s'échappa du couvent et quitta Ferrare. Il était sans argent, sous un costume délabré et n'avait pas avec lui la moindre parcelle de sa fortune littéraire. A le voir, on l'eût pris pour un vagabond sans asile et sans pain, et il était le plus grand génie de son temps! N'accusons pas sans cesse la fortune aveugle : ce serait douter de la Providence. Les hommes seuls sont coupables. Le sort du Tasse est celui de tous ceux qui s'élèvent au-dessus de la foule. Si le Tasse fut plus malheureux que bien d'autres, c'est qu'il était plus grand.

Il se dirigea vers Sorrente, son lieu natal, où habitait sa sœur Cornélia. Pour éprouver sa tendresse, le poëte revêtit le costume d'un pauvre berger de la contrée, et vint annoncer à Cornélia que son frère avait couru les plus grands dangers. A cette nouvelle, Cornélia, qui ne reconnaissait pas Torquato sous son déguisement, se mit à fondre en larmes. Le Tasse, n'en pouvant plus, se jeta dans les bras de sa sœur, et trouva auprès d'elle des consolations qui le ramenèrent à la santé de l'esprit et du corps. On n'a de vrais amis que ses parents.

Mais il se repentit bientôt d'avoir quitté Ferrare pour des craintes imaginaires. Il s'adressa au duc et aux princesses pour rentrer en grâce à la cour; il n'eut de réponse que de Léonore, et cette réponse était décourageante. Néanmoins, il voulut partir, malgré les larmes de sa sœur.

Deux causes le ramenaient et devaient le ramener sans cesse à Ferrare : ses amours et ses manuscrits, son plus cher trésor. Le duc ne se montrait guère disposé à recevoir le Tasse et à le reprendre à son service, mais il conservait ses papiers. Le poëte aurait consenti aux dernières humiliations plutôt que de perdre aucun des monuments de sa pensée : c'était le fruit de ses sueurs, c'était sa vie, son honneur et sa gloire. Alphonse, après de vives instances, permit au poëte de rentrer à la cour; mais ce fut à contre-cœur et à condition qu'il se fît traiter pour chasser sa mélancolie. On l'accueillit aux premiers moments avec non moins de faveur que par le passé; mais il fut bientôt confondu dans la foule des courtisans. Ses manuscrits, malgré ses réclamations, ne lui étaient pas rendus. Sa position était devenue intolérable. Le Tasse quitta Ferrare pour la seconde fois.

Il se rendit successivement à Mantoue, à Padoue, à Venise, et n'y fut pas reçu comme il le méritait. Mais à la cour d'Urbin, il trouva un cordial accueil. Là il écrivit une *canzone* touchante que lui inspira le sentiment de sa situation et qu'on ne peut lire sans être ému jusqu'à la fibre. Il ne resta pas longtemps à Urbin: partout le suivait sa mélancolie, comme un vautour attaché à ses flancs. Il n'était bien que là où il n'était pas.

Il se résolut à aller demander l'hospitalité au duc de Savoie. Quand il se présenta aux portes de Turin, il était sans passe-port et dans un état si misérable qu'on lui refusa l'entrée de la ville. Heureusement, il rencontra un homme de lettres qui l'avait connu à Venise, et qui l'introduisit dans la maison du marquis Philippe d'Este, général de la cavalerie d'Emmanuel-Philibert. Le duc de Savoie voulut l'attacher à sa cour aux conditions les plus favorables. Le Tasse fut sensible à ses soins empressés et témoigna en vers et en prose la satisfaction qu'il éprouvait de se voir entouré de si chaleureuses sympathies par la cour et la noblesse [1]. Mais le souvenir de Ferrare assiégeait toujours son esprit : là étaient son cœur et sa pensée. Pouvait-il vivre sans ses manuscrits et ses amours? On fit de vains efforts à Turin pour le retenir : le poëte devait vider jusqu'à la lie l'amer calice de sa gloire

Alphonse, comprenant sans doute qu'il était contraire à ses intérêts que le Tasse allât promener par toute l'Italie ses plaintes contre la maison d'Este, consentit à le recevoir, pourvu qu'il ne vînt plus, par ses accès d'humeur, troubler l'étiquette et les plaisirs de la cour. Le duc se préparait à un second hymen avec la princesse Marguerite de Gonzague. Cet événement paraissait au poëte le présage d'un heureux retour. Il espérait surtout rentrer en possession de ses manuscrits, qu'il devait bientôt livrer à la publicité. Il part donc pour Ferrare, où il arrive la veille des noces. Le Tasse attend en vain qu'on l'introduise auprès du duc et des princesses. La cour est en joie : des fêtes brillantes accueillent la nouvelle épouse, et le Tasse, perdu dans la foule, est un objet de dédain pour les uns, de raillerie pour les autres. On semble jouir de son abaissement et de son humiliation. « Ah! c'en est trop, » s'écrie le poëte, et, dans la colère qui l'enflamme, il maudit cette cour ingrate qu'il se repent d'avoir exaltée dans ses vers. Le duc, à cette nouvelle, au lieu de reconnaître généreusement ses torts, le fait enfermer à l'hôpital Sainte-Anne, dans une maison de fous.

---

[1] C'est à Turin qu'il écrivit son célèbre dialogue sur la *noblesse*.

On a voulu attribuer sa reclusion à un emportement d'amour. Un jour, dit-on, se trouvant à la cour, près de Léonore, il fut saisi d'un soudain transport et embrassa la princesse sous les yeux d'Alphonse et de ses courtisans. Le duc, sans s'émouvoir, aurait dit à ceux qui l'entouraient : « Quel malheur qu'un si grand homme soit devenu fou! » Pour qui connaît le cœur humain, l'anecdote n'est pas vraisemblable; le Tasse était d'ailleurs trop discret pour oublier à ce point les convenances. Sans doute l'exaltation de l'âme accompagnée de l'exaltation des sens, chez un homme aussi pieux que chaste, a dû contribuer à troubler son cerveau. Je dis son cerveau, car le Tasse n'a jamais eu que des accès de fièvre momentanés. Il était si peu fou qu'il écrivit, dans sa prison, ses plus beaux dialogues philosophiques, où il rivalise de justesse et de profondeur avec Platon lui-même. La folle du logis n'avait aucune part à ces élucubrations savantes. Si, au milieu de la solitude qu'il avait en horreur, il eut dans sa longue captivité de plus fréquents accès de fièvre, a-t-on le droit de s'en étonner, en présence surtout des odieux traitements qu'on lui faisait subir?

Tout ce qui se passait dans l'âme du Tasse, plus grand à lui seul que l'Italie entière, quand, descendant en lui-même aux heures tranquilles, il sondait l'abîme de ses infortunes, qui pourrait y penser sans frémir!

Mais ce n'était pas assez d'être privé de sa liberté, d'être renfermé dans une prison de fous et d'y être soumis à toute espèce de privations; il fallait encore qu'on imprimât sa *Jérusalem*, la moelle de son génie, sans son aveu et sur une copie imparfaite, au profit de l'imprimeur qui saccageait la langue du Tasse comme une armée en déroute. Il eut beau se plaindre, il était trop tard. Être privé du fruit de ses labeurs, c'était déjà un grand supplice; mais pour un poëte aussi soucieux de la perfection, voir son œuvre et sa réputation compromises, sans espoir d'arrêter ce larcin, n'était-ce pas le comble de l'humiliation? Dans le cours d'une seule année, il parut sept éditions de la *Jérusalem*, les unes plus correctes que les autres. La dernière seule fut publiée avec l'autorisation de l'auteur et sur l'original corrigé par lui.

Ainsi donc, tandis que l'Italie était pleine de sa gloire et que les imprimeurs faisaient fortune à ses dépens, le Tasse, à la fleur de l'âge et du génie, se consumait dans les ennuis d'une honteuse captivité. O destinée humaine! le bonheur ici-bas n'est-il donc fait que pour ceux dont le nom doit rester à jamais enseveli sous la pierre du tombeau!

On ne laissait pas même au malheureux poëte les douceurs de l'étude, car il était sans cesse étourdi par les clameurs de ses tristes compagnons d'infortune. C'est au milieu de cette espèce de ménagerie qu'on montrait le Tasse aux étrangers comme une bête curieuse, qu'on nous pardonne l'expression. Il y avait de quoi ôter la raison aux plus sages, selon les propres paroles du poëte. Le Tasse ne pouvait se figurer qu'Alphonse autorisât ces rigueurs; et il réclamait sans cesse auprès de lui sans parvenir à l'émouvoir. Et la *Jérusalem* débutait par un magnifique hommage au magnanime Alphonse!

L'intervention de puissants amis et de généreux princes adoucit pour un temps sa misère; mais il se vit bientôt condamné, on ne sait pourquoi, aux mêmes privations, aux mêmes angoisses, au même désespoir.

C'est à ce moment que la *Jérusalem* devint l'objet d'une critique aussi injuste que violente, suscitée par l'apparition d'un écrit de Camillo Pellegrino sur la poésie épique, où le Tasse était porté aux nues et déclaré infiniment supérieur à l'Arioste pour le plan, les mœurs et le style. Deux académiciens de la *Crusca* de Florence, sous prétexte de venger l'auteur du *Roland furieux*, déchirèrent à belles dents le poëme du Tasse. L'un de ces deux hommes, qui ne méritent que le mépris de la postérité, était autrefois l'ami de Torquato et lui avait prodigué ses éloges, lui promettant de louer la *Jérusalem* dans un commentaire sur la poétique d'Aristote qui n'a pas vu le jour. Il paraît que ce misérable, accablé de dettes, spéculait sur le malheur du Tasse et comptait refaire sa fortune en exaltant l'Arioste et dépréciant son rival pour plaire à la cour de Ferrare. Le nom de l'académie de la *Crusca* servit à voiler sa perfidie. Le Tasse, loin de s'irriter de ces injustes attaques, apporta tant de modestie dans sa réponse, qu'il mit le bon sens et la raison de son côté, et ne laissa d'autres armes à ses adversaires que l'ironie et l'outrage.

La colère conseille mal; et la postérité n'est pas héritière des passions du temps. Il y aura toujours des aboyeurs au génie : il ne faut pas s'en inquiéter. Quand les Zoïles sont rentrés dans leur néant, le soleil du génie n'en continue pas moins à éclairer l'humanité, en chassant devant lui les ténèbres de l'ignorance et de l'envie, impuissantes à ternir sa lumière.

La voix de la raison ne tarda pas à se faire entendre, et, circonstance admirable, par l'organe du neveu même de l'Arioste, qui, sans manquer à la mémoire de son oncle, défendit avec courage le poëte de la *Jérusalem*, en déclarant que la différence des genres rendait toute comparaison impossible entre les deux illustres rivaux, les Dioscures de l'Italie au seizième siècle. Mais quel exemple de bon sens avait donné dans ces querelles passionnées cet homme qu'on traitait en insensé! Les duretés du sort ont pu briser son cœur, mais non pas avilir son âme ni obscurcir sa raison.

Alphonse n'était pas assez dépourvu de sens pour croire à la folie du Tasse, après tant de preuves de sagesse, de sang-froid, de sérénité d'esprit. Et cependant, malgré les instances de ses puissants protecteurs, le Tasse ne voyait pas arriver l'heure de sa délivrance. Sans doute le duc, pour mettre fin à des sollicitations importunes, aurait voulu rendre le poëte à la liberté; mais ce petit souverain qui se croyait un grand prince craignait que le Tasse, trempant sa plume d'or dans le fiel, ne portât préjudice à lui et à sa maison. Et, comme le dit Serassi, un des biographes du poëte, « il ne pouvait se déterminer à le laisser sortir de ses États, sans s'être assuré qu'il ne tenterait rien *contre l'honneur et le respect qui lui étaient dus.* »

En attendant, le Tasse s'affaiblissait de plus en plus; et à mesure que diminuaient ses forces, sa tête, comme un volcan en ébullition, jetait des flammes; son imagination était le théâtre d'affreux cauchemars. La fièvre dont il était dévoré faisait apparaître à ses yeux des fantômes effrayants. On craignit un moment pour sa vie.

Il crut devoir son salut à l'intervention de la sainte Vierge, qu'il avait pieusement invoquée. Il fit un vœu de pèlerinage à Notre-Dame de Lorette, et deux cantiques à Marie, sous la forme d'un sonnet et d'un madrigal.

La prison allait enfin s'ouvrir devant lui, grâce à la générosité du prince de Mantoue, Vincent de Gonzague, père de la duchesse de Ferrare, qui donna toute garantie à Alphonse et fit taire ses scrupules. Le Tasse recouvra sa liberté et sortit de Sainte-Anne, le 5 juillet 1586, après sept ans de reclusion.

Malgré les angoisses, malgré les souffrances qu'il avait endurées, jamais sa plume ne fut entre ses mains un instrument de haine ni de vengeance. Ses lettres les plus intimes ne contiennent pas la moindre récrimination contre ses persécuteurs, contre ses bourreaux. Son âme était plus grande que la fortune : c'est un spectacle bien touchant et bien édifiant tout à la fois. Qu'il serve à jamais d'exemple aux conspirateurs! Il faut savoir subir l'injustice, sans ouvrir son âme à la haine; ce n'est pas à nous, c'est à Dieu et à l'humanité qu'appartient la vengeance.

Le Tasse fut dignement fêté à Mantoue. Et, bien que ses accès lui reprissent à différents intervalles, il put se livrer sans entraves à ses travaux littéraires. Il s'occupa de ses dialogues philosophiques, revit et compléta un poëme inachevé de son père, le *Floridante*, et acheva une tragédie le *Torrismondo* qu'il avait commencée avant sa prison [1].

---

[1] Le poëte de la *Jérusalem* s'était aussi essayé dans la comédie par une pièce intitulée : *Gli intrighi d'Amore ;* mais il était trop sérieux pour y réussir.

Le poëte, absorbé comme tous les dramatistes de son temps par l'imitation des formes antiques, a négligé ce qui fait l'essence du drame : l'*action*. Dialogue, récits, discours et chœurs : tout est là, mais l'action se passe derrière la scène. Une tragédie conçue sur ce plan peut avoir un intérêt littéraire, mais ne peut passionner la foule : c'est le poëme dramatique, ce n'est pas le drame. Les vers du Tasse sont beaux à la lecture; à la représentation, ils devaient paraître bien froids. Le chœur final est un chant de deuil sur la vanité de la gloire. Le Tasse verse sur lui-même des larmes touchantes: *lacrymæ rerum.*

Ahi lagrime! ahi dolore!
O larmes! ô douleurs!

C'est à Bergame, patrie de ses ancêtres, que le Tasse voulait publier le *Torrismondo.* Son arrivée dans cette ville fut un triomphe. Il y comptait autant d'admirateurs que d'amis dans tous les rangs de la société. Comme son âme dut s'épanouir à l'air réfrigérant de la patrie, au contact de la famille, dans l'antique foyer de ses pères!

Il quitta Bergame pour revenir à Mantoue, à l'occasion de la mort du duc régnant. Vincent de Gonzague, qui avait succédé à son père, n'était plus le même homme. Le soin des affaires l'occupait tout entier. Il ne faut pas trop compter sur l'amitié des grands. Quand ils montent aux affaires, ils laissent en bas leurs amis; et l'encens des flatteurs remplace auprès d'eux le parfum de l'amitié.

Le Tasse, qui vivait surtout de la vie du cœur, ne trouvait plus de charmes à Mantoue. Il partit pour Rome, où habitaient ses pensées religieuses; mais, avant d'arriver à la grande cité, il fit le pèlerinage de Lorette, et sa piété s'exhala dans une *canzone* sublime, un des plus beaux fleurons de la couronne lyrique de l'Italie. Ceux qui parlent de l'incrédulité italienne de ce temps oublient donc que le Tasse a vécu au seizième siècle. Rome fut hospitalière au pieux poëte; Scipion de Gonzague était resté fidèle à l'amitié.

Le Tasse célébra dans ses vers le grand Sixte-Quint. Mais les magnificences du culte absorbaient sans doute les richesses des États de l'Église. Torquato resta sans ressource. Il se rendit à Naples pour essayer de recueillir une partie de sa succession, et s'établit chez les moines du Mont-Olivet, où il entreprit la refonte de sa *Jérusalem délivrée,* dont il comprenait lui-même les brillants défauts. Peut-être voulut-il avant tout effacer de son poëme, aux yeux de la postérité, le nom d'Alphonse et de la maison d'Este, désormais indigne de l'épopée. Mais on ne recommence pas l'inspiration.

La *Jérusalem conquise,* écrite entre deux accès de fièvre, n'a pas été adoptée par la postérité, éprise de la fraîcheur et des grâces de la première *Jérusalem.* Si l'esprit seul était juge des œuvres d'art, il accorderait sans doute la préférence à la seconde, car elle est d'une correction et d'une régularité irréprochables; mais le cœur ne raisonne pas son émotion, et l'imagination charmée s'attache à des défauts qui l'éblouissent. Le Tasse était déjà bien avancé dans son travail de remaniement quand il quitta Naples, dont le séjour lui avait été si agréable et si propice, pour retourner à Rome, où il continua de produire des œuvres remarquables, parmi lesquelles il faut citer son dialogue sur la *Clémence.* Il habitait tantôt l'abbaye des moines olivétains, tantôt la maison de Scipion de Gonzague. Mais Scipion était bien changé depuis qu'il avait revêtu la pourpre romaine. Le Tasse, qui recevait du grand-duc de Toscane les offres les plus gracieuses, se rendit à Florence au printemps de 1590, où il fut entouré des plus ardentes sympathies. Après avoir passé l'été dans cette capitale, il rentra à Rome.

Le pape Urbain VII succédait à Sixte-Quint. Le Tasse, dont il était le protecteur et l'ami, lui consacra un de ces chants lyriques où il était sans rival. Malheureusement, ce pontife ne porta la tiare que pendant douze jours. Le Tasse, à la sollicitation d'un de ses meilleurs amis, revint à Mantoue, où il composa un poëme sur la généalogie des Gonzagues, sujet aride dont il fit un petit chef-d'œuvre d'élégance et de grâce. Il relevait d'une grave maladie, contractée dans ce climat funeste, quand il s'éloigna de Mantoue, plein du désir de revoir le beau ciel de Naples, où s'était écoulée son enfance et où il espérait rétablir sa santé délabrée.

Le Manso, marquis de Villa, un de ses biographes, le fit jouir du printemps dans sa maison, située au bord de la mer. Le Tasse y termina sa *Jérusalem conquise*, et commença, sur les instances de la mère du marquis, un poëme sacré sur la création du monde, qu'il intitula les *Sept Journées :* c'est le récit de la Genèse mêlé de descriptions brillantes et de dissertations théologiques et morales. On s'accorde à considérer les deux premiers livres de ce poëme en vers libres comme deux des plus beaux joyaux du Tasse. Le style est à la hauteur du sujet, c'est tout dire; mais les cinq derniers livres furent écrits à Rome, dans un état de santé qui ne laissait plus au poëte sa liberté d'esprit. Il devait nécessairement y être inférieur à lui-même. Son génie cependant était encore dans toute sa vigueur, quand la maladie ne troublait pas son inspiration. Il en donna une preuve éclatante à l'avénement de Clément VIII au trône pontifical. L'ode qu'il composa en son honneur est d'une beauté incomparable. Le pape en fut si touché que, sans retard, il fit prier le poëte de revenir à Rome. Le Tasse y fut accueilli avec de grandes démonstrations de joie. Cinthio Aldobrandini, neveu du souverain pontife, lui voua une amitié plus forte que la tombe. Il se disposait à renouveler pour lui le triomphe de Pétrarque au Capitole; Clément VIII en avait porté le décret. Mais le Tasse, au moment où la fortune semblait partout lui sourire, s'éteignit le 25 avril 1595, au couvent de Saint-Onuphre, entre les bras de Cinthio; et son couronnement se changea en pompe funèbre. Rome et l'Italie le pleurèrent. En entrant dans l'éternité, il était entré pleinement dans sa gloire. O Torquato, divin poëte, sacré par le malheur non moins que par le génie, on pourra dire de toi ce que le poëte moderne a dit de son Elvire :

> *Oui*, les siècles entiers passeront sur ta tête,
> Et tu vivras toujours.

Qu'on nous pardonne d'avoir raconté brièvement la vie du Tasse : il fallait faire connaître sous toutes ses faces le plus grand poëte de l'Italie moderne, l'Homère de l'épopée chevaleresque et chrétienne.

Tournons maintenant nos regards vers la *Jérusalem*. C'est le plus beau sujet qui se soit jamais offert à la muse épique. Ni Homère, ni Virgile, ces deux grands luminaires de la poésie, le soleil et la lune du firmament de l'art, n'ont trouvé un si vaste et si fécond terrain pour y répandre les clartés du génie.

L'Iliade, sans doute, raconte des événements du plus haut intérêt pour la Grèce. La lutte des Hellènes contre les Pélasges était une cause nationale, et on peut ajouter une cause civilisatrice, car l'Europe entière était intéressée au triomphe des Hellènes. L'Énéide, dont le héros est un Troyen, aurait pu ressembler à une revanche de l'Asie contre l'Europe, si le père de la race latine ne représentait pas avant tout le principe de nationalité. Énée, c'est Rome s'identifiant avec la famille des Jules, mais Rome appelée à soumettre toutes les nations de la terre et à présider aux destinées du monde. Là encore se retrouve un agent civilisateur, malgré le despotisme de la conquête. Mais dans la Jérusalem la lutte prend des proportions gigantesques. Ce n'est plus un peuple particulier faisant la guerre à un autre peuple. L'Europe et l'Asie combattent pour leurs dieux. D'un côté, le Christ, de l'autre, Mahomet. Ici la mythologie s'efface devant l'histoire. Et ce n'est pas seulement pour sa religion que l'Europe a pris les armes, c'est aussi pour son indépendance. Si la race musulmane avait triomphé, la barbarie était maîtresse de nos contrées, et le triste spectacle que présente aujourd'hui la Turquie nous apprend assez ce que nous devons à nos pères. C'est donc la civilisation même que les croisés allaient défendre sous les murs de Jérusalem.

Nous avons découvert dans les poëmes d'Homère et de Virgile une cause nationale et civilisatrice par ses conséquences. Mais à ne considérer que le but immédiat de la lutte, l'Iliade et l'Énéide sont bien pâles devant la Jérusalem. L'enlèvement d'une femme provoque la guerre de Troie, et les Grecs ne songent qu'à détruire une nation qui leur porte ombrage. Énée, fugitif de Troie, veut reconstruire sur un autre sol sa nationalité, et pour cela il enlève à son rival la fiancée qui lui est promise. Les croisés n'ont d'autre but que la délivrance du tombeau d'un Dieu fait homme. Sous quelque face que l'on considère le sujet des trois épopées, la palme reste au poëme du Tasse. Autant le ciel est supérieur, je ne dirai pas à la terre, ce serait trop dire, mais à un coin de terre, autant la Jérusalem l'emporte en intérêt, en grandeur morale, sur les deux grandes épopées de l'antiquité païenne.

Voyons maintenant ce qu'il faut penser de l'art du poëte dans la conception et dans l'exécution de son œuvre. L'heure était propice : les Turcs venaient d'être vaincus à Lépante. Un cri de guerre s'élevait du fond des consciences contre le nom musulman. Si la discorde n'eût pas déchiré l'Europe, une nouvelle croisade d'un moment à l'autre pouvait se former, et le Tasse voulait qu'Alphonse en fût le chef. L'apparition d'un poëme sur la prise de Jérusalem répondait donc aux tendances de l'époque et à la situation des esprits. D'un autre côté, les événements étaient assez à distance pour recevoir la lumière de l'idéal, pas assez pour choquer la vraisemblance. Les mœurs au seizième siècle en Italie, à la cour de Ferrare surtout, avaient encore toutes les allures de la chevalerie. Les lois de l'honneur et de la galanterie semblaient incrustées sur le blason de la noblesse. Les romans chevaleresques, popularisés par Pulci, Boïardo, l'Arioste et aussi par Bernardo Tasso, avaient fait revivre dans l'imagination italienne les temps de Charlemagne et des croisés. L'Arioste avait inspiré l'ivresse des combats; il ne restait au Tasse qu'à suivre la voie tracée, sûr d'avance de trouver le succès dans la peinture ardente des luttes héroïques, dans le mouvement et la fougue des guerriers et des armées en bataille. Les récits de guerre étaient la passion de ces temps agités où, aux chants de fêtes, succédait le bruit du clairon au sein des cours voluptueuses de l'Italie. Pour un poëte digne d'une telle entreprise, l'épopée ne pouvait naître sous de plus heureux auspices. La grande difficulté, c'était l'emploi du merveilleux. La mythologie païenne, dans un sujet chrétien, eût été de la plus haute inconvenance. Le Tasse y renonça, non sans peine pourtant, car sa mémoire était remplie de souvenirs classiques qui parfois se glissèrent malgré lui dans le tissu de son poëme. Le merveilleux chrétien avait été mis en œuvre par le Dante, mais la scène de la *Divine Comédie* était au ciel et aux enfers; en sorte que le merveilleux était l'essence même, le cadre et le fond du tableau. Le Tasse n'en voulut faire qu'un accessoire, mais un accessoire indissolublement lié à l'action, le *Deus ex machina* servant à expliquer les obstacles qui s'opposent au succès de l'entreprise. Il imagina de faire intervenir la milice céleste et infernale, les anges et les démons; ceux-ci suscitant d'éternelles entraves, et formant ainsi le nœud du poëme; ceux-là inspirant les guerriers de la croix et apportant à leur chef les ordres du Très-Haut. Les démons n'intervinrent pas personnellement sous une forme matérielle : ils employèrent la magie. On en a fait un reproche au poëte; on a trouvé cette invention peu digne de l'épopée.

Oublions Homère, il n'est pas en cause. Le poëme du Tasse, classique par la forme, comme nous le verrons tout à l'heure, devait être romantique par le fond. L'influence orientale, aussi bien que l'influence germanique, lui prescrivait l'intervention des magiciens et des fées. Les romans héroïques avaient consacré cette espèce de fantasmagorie qui éblouissait l'imagination populaire. Ce n'est pas avec la raison froide du philosophisme contemporain, ennemi du surnaturel, qu'il faut juger le merveilleux du Tasse. Les superstitions sont l'aliment de la poésie, et moins il y aura de ce qu'on appelle aujourd'hui préjugés, moins la poésie aura de prestige. La raison cherche la lumière, mais l'imagination vit dans la nuit. Bannissez les songes, les visions, les fantômes du domaine de l'épopée, que vous restera-t-il? L'histoire, dans tout son réalisme vulgaire. Nous ne pouvons plus être émus par les enchantements de la *Jérusalem*, si ce n'est par la magie du style; mais nous en sommes encore charmés, éblouis, fascinés.

Qu'était-ce donc au temps du poëte, quand le moyen âge, avant de s'éteindre, jetait un si vif éclat sur la terre d'Italie? Les apparitions merveilleuses n'étaient pas encore reléguées au rang des chimères. La foi robuste des croisés faisait croire aux miracles que le ciel accomplissait en leur faveur. La protection divine pouvait-elle manquer aux défenseurs de la croix? Pour en douter, il faudrait douter du Christ et douter de Dieu. En commerce intime avec le ciel qui, dans leurs pensées, occupait plus de place que la terre, les chevaliers voyaient Dieu d'assez près pour converser avec lui et recevoir directement ses ordres. Notre orgueilleuse ignorance n'a pas le droit de s'en étonner. C'est leur confiance en

Dieu qui en faisait des héros. Mais s'ils avaient foi dans l'intervention des puissances célestes pour seconder leur entreprise, ne devaient-ils pas croire que l'enfer conjuré avait fait alliance avec les ennemis du Christ pour amener le triomphe du Croissant? De là la magie, superstition orientale, popularisée en Europe par l'imagination des Arabes. C'est par ce moyen que les démons suscitent aux croisés des obstacles qui s'opposent, devant Jérusalem, aux succès de leurs armes.

Rien de plus varié que la *Jérusalem*. Et ce qu'il y a d'admirable, c'est qu'au milieu de cette variété de faits, d'incidents, de tableaux, jamais l'unité n'est brisée. Sous ce rapport, Homère et Virgile sont dépassés. Il est tel épisode que, sans rompre la chaîne des événements, et sans nuire beaucoup à l'intérêt, vous pouvez enlever de l'*Iliade*. On ne peut en dire autant de la *Jérusalem*. Les épisodes y sont courts et si bien ourdis dans la trame du poëme qu'il n'est pas possible de les en détacher. Nous nous sommes expliqué sur l'unité en appréciant le *Roland furieux;* j'y reviens en deux mots pour dire toute ma pensée. L'unité est indispensable à la perfection de toute œuvre humaine. Ce n'est pas l'imagination qui l'exige, c'est l'intelligence. Il est évident que l'esprit ne fait rien sans avoir un but. Il peut en avoir plusieurs, mais il y en a toujours un qui domine et qui forme, si je puis dire, le centre de gravitation de la pensée. L'unité en littérature n'est pas le point mathématique, cela va sans dire. C'est un ensemble, un composé : le tout et ses parties, la chaîne et ses anneaux, le corps et ses membres; les parties font le tout, les anneaux font la chaîne, les membres font le corps, mais il faut que tout cela se tienne. Pour exprimer nettement ce principe, nous dirons : une œuvre de l'esprit est un corps organisé. Les parties en sont les éléments, mais elles doivent s'harmoniser entre elles, sous peine de n'offrir que des membres épars, *membra disjecta poetæ*. Pour faire cela, il faut autre chose que du génie, c'est-à-dire de l'invention et de l'inspiration, il faut de l'art, il faut du talent, l'art de la composition, le talent de l'exécution. Et cet art est d'autant plus difficile que les membres sont plus nombreux, les parties plus multiples, les anneaux plus divers. La difficulté est en raison de l'étendue. Voilà pourquoi on accorde certaine latitude au poëme épique. Si l'on jugeait l'épopée avec la même sévérité que le drame, l'œuvre homérique à ce point de vue ne supporterait pas l'examen. Il faudrait en bannir la plupart des grands épisodes. Mais alors, il est vrai, le poëme épique restant dans les mêmes proportions, personne n'en supporterait la lecture. Le voyageur qui parcourt de vastes contrées éprouve le besoin de se reposer dans quelque oasis du chemin. L'esprit est comme le corps : il se lasse aisément, quand il doit marcher toujours sans s'arrêter jamais. Les épisodes sont des moments de halte qui divertissent et préviennent l'ennui, écueil des longs poëmes. Mais l'art du Tasse est si profond, qu'il serait difficile au théâtre même d'unir d'un lien plus étroit les différents incidents de l'action dramatique. Quelque nombreux que soient les changements de scène, c'est sous les murs de Jérusalem que l'action se passe, et c'est là que tout vient aboutir.

Une des merveilles de la *Jérusalem* c'est la rapidité des récits. La manière dont le Tasse raconte et décrit les batailles présente un intérêt supérieur même à celui de l'*Iliade*, et cet intérêt tient à l'enthousiasme de l'auteur pour la gloire militaire, à la situation des personnages, aux épisodes touchants et pathétiques semés çà et là dans le récit, et où le poëte semble avoir jeté toute son âme.

Le Tasse n'est pas moins admirable dans ses descriptions. Nous pourrions dire avec vérité que ses récits sont des descriptions, tant il met sous les yeux ce qu'il raconte. Observez que les grands poëtes ne racontent pas sans décrire. Les faits se racontent, les choses se décrivent; mais il y a toujours des choses au milieu des faits. Dans le récit comme en tout le reste, le style est une peinture, il doit faire tableau. Or une narration sans description, c'est le dessin sans la couleur. Le Tasse est trop habile coloriste pour se borner à dessiner quand il faut peindre; sa plume est un pinceau. La plus belle description de la *Jérusalem* n'est pas, à mon avis, la description des jardins d'Armide, quoique le poëte y ait répandu toutes les richesses de sa palette; c'est de la fantaisie, et la fantaisie, pour un poëte, n'est qu'un jeu de plume. Les jardins enchantés sont un éblouissement, un coup de la baguette des fées; mais le tableau de la sécheresse, voilà une description, et une description aussi vraie que bien sentie! c'est la nature prise sur le fait et saisie sur le vif. La vérité plastique ne suffit pas à une description, il lui faut la vérité vivante.

Ce qui ajoute un grand prix à l'œuvre du Tasse, c'est son exactitude dans la description des lieux [1]; M. de Châteaubriand en a été frappé, en visitant la scène des combats de la première croisade.

Cette fidélité historique accroît singulièrement l'importance de la *Jérusalem*. Sans doute l'épopée n'est pas l'histoire en vers. Le poëte est maître de son plan; il ne raconte pas les événements comme ils se sont passés; il les embellit et les dispose à son gré; mais il n'en est pas moins vrai que l'épopée a pour fondement l'histoire, et que sans l'histoire elle n'est plus qu'un roman versifié. Il faut évidemment laisser une grande latitude au poëte et ne pas oublier que l'idéal est le but de la poésie. Réalité et vérité, c'est l'histoire; idéal et vraisemblance, c'est la poésie. Tout est permis au poëte dans l'ordre du beau, pourvu qu'il respecte la vraisemblance, c'est-à-dire la conformité aux lois générales de la nature et aux croyances des peuples.

D'éminents critiques ont reproché au Tasse d'avoir altéré l'histoire, en donnant à ses héros des mœurs peu conformes à celles des compagnons de Godefroid. Nous ne pouvons souscrire à ces reproches. S'il est vrai que les chevaliers de la fin du onzième siècle ne croyaient pas aux prodiges opérés par le diable, comme l'affirme sans preuve Ginguené, comment se fait-il que les plus anciens romans soient pleins de revenants et de sorciers? Or les sorciers et les magiciens, qu'on nous passe cette expression populaire, ici pleine d'à-propos, *c'est le même diable*. L'action du démon est d'ailleurs un fait évangélique, et la magie remonte à Simon le magicien.

Cette superstition a été rapportée de l'Orient par les croisés. Le Tasse n'a donc commis aucun anachronisme en employant ce ressort dans son poëme. Mais, en admettant même qu'il y eût là un anachronisme, les enchantements consacrés dans l'épopée romanesque depuis le douzième jusqu'au seizième siècle suffiraient à justifier le poëte.

---

[1] M. de Lamartine l'a contestée; mais il n'a apporté aucune preuve à l'appui de son assertion. S'il s'agit des détails, il va sans dire que le poëte a le droit de transformer les objets selon le point de vue auquel il se place pour les peindre et selon les besoins de la situation de ses personnages.

Un autre grief plus sérieux, c'est d'avoir fait courir parmi les champs de bataille des musulmanes que le Coran a soigneusement reléguées dans l'ombre des harems et du sérail. Sans parler d'Armide, qui paraît sur son char à la dernière bataille, Herminie, attachée aux pas de Tancrède, et Clorinde, l'illustre héroïne qui rivalise de courage et d'audace avec Argant lui-même, ne sont pas dans les mœurs de l'Orient. Je l'admets volontiers; mais la *Jérusalem* n'étant faite que pour des Européens, il n'est personne qui soit tenté de crier à l'invraisemblance, et les trois héroïnes du Tasse, impossibles parmi les Arabes, sont adoptées parmi nous comme une des plus belles créations de l'esprit humain. Le Tasse est sans rival dans la peinture des caractères de femme. Cette supériorité, il la doit à son âme élevée et tendre, ainsi qu'aux mœurs de la chevalerie. L'amour, au temps d'Homère, nous l'avons vu, n'était qu'un instinct des sens, un appétit de la chair, une faiblesse sans grandeur. Il n'y avait que la courtisane qui fût admise, dans la Grèce, à jouer un rôle public.

La femme grandit pour un temps chez les Romains. Je dis mal en disant la femme : la matrone, la citoyenne, la guerrière était seule entourée d'un grand prestige au moment du danger; cet hommage s'adressait, non pas à la femme, mais à l'héroïne. Virgile a créé l'héroïne dans l'épopée par la mise en scène du personnage de *Camille*. Mais ce nom, qui rappelle un des plus vaillants capitaines de la Rome des Brutus, est à peine un nom de femme, et celle qui l'a porté, si brillante qu'elle soit dans la carrière des armes, n'est pas célèbre dans les fastes de l'amour. L'héroïne de la passion, c'est la reine de Carthage, une épouse adultère et qui n'obéit qu'à l'emportement des sens.

C'est aux peuples du Nord régénérés par le christianisme qu'appartient l'honneur d'avoir relevé la femme, de lui avoir rendu sa dignité, non-seulement sa dignité de fille, d'épouse et de mère, mais la dignité de son sexe, en la faisant l'égal de l'homme. Que dis-je, l'égal de l'homme! les Germains n'avaient-ils pas voué un culte à la femme? N'était-elle pas à leurs yeux un des organes de la divinité? Le christianisme, qui avait fait d'une fille d'Ève la mère d'un Dieu, versa sur la femme les trésors de son inépuisable charité, l'entoura d'un respectueux amour et mit la force au service de la faiblesse. De là ce dévouement, cette tendresse, cette exaltation passionnée qui caractérise l'amour chevaleresque, amour de l'âme plus que du corps, et qui va jusqu'à l'adoration de l'objet aimé. Tout, jusqu'aux mœurs des Arabes, contribua à entretenir ce culte de la beauté qui élevait l'amour à la dignité de l'épopée. Ainsi s'explique l'importance accordée par le Tasse aux aventures amoureuses, et l'intérêt qui s'attache à ses héroïnes.

Le portrait d'Armide et la description de ses palais enchantés, voilà la création la plus merveilleuse qu'ait enfantée l'amour. Le charme de cet épisode est moins dans la coquetterie raffinée de la magicienne que dans son affection pour Renaud. On est ému de la voir tomber elle-même dans le piége qu'elle a tendu à sa victime. Et le désespoir qu'elle éprouve au départ du héros est si vrai, on y sent tellement l'accent du cœur qu'on oublie ses artifices pour plaindre son infortune : c'est le triomphe de l'art. On a reproché avec raison à l'auteur de la *Jérusalem* les tableaux voluptueux des amours d'Armide et de Renaud. Armide est une personnification du vice suscitée par l'enfer. Il est permis à la poésie de peindre le vice, mais c'est à condition de le présenter sous des formes hideuses. Le Tasse, au contraire, l'a revêtu de formes séduisantes; ce personnage imaginaire semble un être réel que l'on suit des yeux, et le lecteur, entraîné par la magie du style, fait comme Renaud, il se laisse enchanter. C'est une des conséquences de l'emploi de la magie, sans doute; le héros enchanté ne possède plus son libre arbitre, et le courage avec lequel il repousse, quand le charme est rompu, un être qui serait l'ange de la volupté s'il n'en était le démon, suffit à l'absoudre de ses faiblesses. Mais l'intention morale qui ressort du dénoûment de cette scène n'en justifie pas les peintures licencieuses.

L'épisode d'Herminie rencontrant Tancrède évanoui, serait irréprochable, sans quelques traits risqués où s'accuse trop ouvertement la passion. Le Tasse, en faisant parler sans retenue son héroïne, pour ainsi dire devant un cadavre, a manqué de délicatesse et de goût, car l'amour est pur quand il est attendri. A part cette réserve, Herminie est une admirable création. C'est la femme de cœur, la femme tendre et dévouée jusqu'à la mort à celui qu'elle aime. Ce qui rend sa position dramatique, c'est que Tancrède, l'objet de ses affections, est rempli d'un autre amour. Le drame cesse quand l'amour est sans combat.

Tancrède est épris de Clorinde, la guerrière généreuse et magnanime, élevée au-dessus de son sexe par l'énergie du caractère autant que par sa bravoure. C'est de Clorinde que Tancrède voudrait se faire aimer; quand elle le presse de son épée, il aspire à mourir de sa main, et c'est lui, hélas ! c'est lui qui, sans la reconnaître, dans un combat nocturne, lui donne la mort. Jamais poëte n'a inventé de situation aussi tragique que cette lutte sanguinaire dont les ténèbres sont les témoins et les complices : la mort de Clorinde qui, dans ce moment suprême, au lieu de vengeance, invoque le pardon, et, le sourire des élus sur sa lèvre pâle, demande à son amant la grâce du baptême, et lui donne rendez-vous au séjour des noces éternelles; le désespoir de Tancrède enfin qui, de sa main meurtrière, verse le baptême, un baptême de sang, sur cette tête adorée qu'il dispute vainement au trépas. O Dieu des chrétiens, quelles inspirations tu réserves à tes poëtes ! et comme tu sais bénir et transfigurer en céleste rosée les larmes du cœur humain !

On regrette que le Tasse, si habile à développer les caractères de femme, n'ait pas peint la mère comme il a peint l'épouse dans Gildippe, la vierge modeste et pieuse dans Sophronie, la coquetterie dans Armide, la tendresse dans Herminie et la mâle énergie dans Clorinde. Le Tasse, doué comme Virgile d'une grande sensibilité, a montré plus de talent dans les portraits de femme que dans ceux des guerriers. Néanmoins les héros qu'il a mis sur le premier plan de son poëme sont supérieurs à ceux de Virgile, si l'on en excepte Turnus, cet autre Achille. Les héros secondaires dans Virgile sont complétement effacés par la personnalité d'Énée, tandis que les guerriers, placés par le Tasse au second plan du tableau, ont encore une physionomie distincte. Le Tasse pourtant n'égale pas Homère dans cette partie importante de l'art. Mais si les héros chrétiens n'ont ni la force, ni l'audace, ni la férocité des héros d'Homère, le fier et indomptable Argant, le grand et terrible Soliman, pour ne pas parler d'Adraste et de Tissapherne, qui n'apparaissent qu'à la dernière bataille, ce sont là des guerriers qui peuvent assurément entrer en parallèle, je ne dirai pas avec Achille et Hector, héros incomparables, mais avec les Ajax, les Diomède et les Patrocle. Ils sont même plus gigantesques, plus eschyliens, le premier surtout. Les chevaliers de la croix se distinguent moins par la valeur que par la beauté, la noblesse, la grandeur morale du caractère. Sous ce rapport, ils dépassent les guerriers d'Homère de toute la hauteur du christianisme sur la religion païenne. Sans doute Renaud, l'Achille de la Jérusalem, est une figure bien pâle à côté du héros de l'Iliade, quelque impétueuse que soit sa fougue et brillants ses faits d'armes. Ce n'est pas une de ces créations originales qui laissent dans la mémoire un sillon ineffable. La faute n'en est pas au poëte : le fonds lui manquait, non le génie. Ce personnage de fantaisie ne joue pas un rôle historique. C'est un hommage à la maison d'Este; nous en savons la récompense.

Mais Godefroid et Tancrède, voilà le triomphe du Tasse dans l'art des caractères. L'histoire les réclame aussi bien que la poésie; et pourtant c'est le poëte qui les a créés. Personne avant lui n'avait peint ces héros chevaleresques, qu'il a coulés en bronze et élevés sur un si haut piédestal, que l'univers entier les contemple avec une intarissable admiration. Godefroid est du pays d'Ambiorix, de Clovis, de Charles-Martel, de Charlemagne et de Charles-Quint. C'est le pays des Charles, c'est la terre des héros. Un coin de terre qui produit de tels hommes a sa place dans le monde, et il est permis à ses enfants d'en être fiers.

Godefroid, l'Agamemnon de la première croisade, en est aussi l'Achille. On regrette que le Tasse l'ait sacrifié à Renaud. Bien différent du *Pius Æneas,* qui ne sait qu'invoquer Vénus sa mère au milieu du danger, Godefroid est le type de la bravoure unie à la piété; mais tel qu'il est peint dans la Jérusalem, parfois sa sagesse fait tort à son courage. D'une prudence consommée, le général en chef évite de se découvrir, et ne paye pas toujours assez de sa personne. Jamais pourtant, hâtons-nous de l'ajouter, jamais il n'hésite au plus fort de la lutte à se jeter dans la mêlée ou à monter à l'assaut; et jamais il n'en revient sans avoir, par les plus hauts exploits, signalé sa vaillance.

Tancrède, guerrier généreux et intrépide, ne doit pas moins à son habileté qu'à sa bravoure. Le Tasse en a fait l'idéal du chevalier dévoué à sa dame comme il a fait de Godefroid l'idéal du chevalier dévoué à son Dieu. Les amours de Tancrède, celles qu'il inspire comme celles qu'il éprouve, affaiblissent quelque peu son audace; mais sa double rencontre avec Argant suffirait seule à le placer au rang des héros les plus fameux qu'ait illustrés la poésie. Soyons justes envers le Tasse : ses héros chrétiens ne sont pas taillés sur le patron d'Homère; mais s'ils brillent moins par le sinistre éclat du glaive, ils sont plus grands par les vertus morales qui relèvent et sanctifient en quelque sorte leur invincible épée.

Nous avons reconnu l'admirable talent du Tasse dans l'art de la composition, dans l'emploi du merveilleux et dans la peinture des caractères; il nous reste, avant de lui assigner son rang dans l'épopée, à considérer les qualités de son style.

Déjà nous avons parlé de l'entraînante rapidité des récits et de la richesse insurpassable des descriptions. Ses discours, auxquels on a pu reprocher quelques longueurs, sont également des modèles de la plus vive éloquence. Ses harangues militaires surtout, et spécialement celles que le poëte met dans la bouche de Godefroid, égalent en énergie, en chaleur, en éclat ce que les anciens ont fait de mieux en ce genre.

Mais pour apprécier complétement le style d'un écrivain en général et d'un poëte en particulier, il ne suffit pas de juger les qualités du langage ou de la diction, il faut examiner sa tournure d'esprit et d'imagination; ce n'est pas tout encore : il faut connaître son tempérament, son cœur et son âme; car, nous l'avons dit, le style n'est pas seulement dans l'expression, il est aussi dans la pensée. Le style est l'homme tout entier.

Il est vrai de dire que souvent l'homme est masqué par le talent; mais alors il cesse d'être original et ne peut aspirer à la gloire du génie. Le Tasse a son cachet personnel. Qu'est-ce donc qui le caractérise? Ce n'est ni la simplicité, ni la vigueur d'Homère, ni la sensibilité vraie de Virgile; et cependant c'est la sensibilité, mais une sensibilité d'imagination, une sensibilité raffinée qui renchérit sur les sentiments du cœur par la recherche de l'effet poétique. Le tempérament du Tasse était la mélancolie, une mélancolie exaltée par l'amour, amour de tête, amour d'instinct, autant et plus encore que de cœur. C'est un poëte d'un sérieux inaltérable. Parfois le rire éclate sur les lèvres d'Homère et de Virgile. Le Tasse ne sait que sourire, mais quel charme dans ce sourire voluptueusement mélancolique! Une grâce un peu maniérée, je le veux, mais une grâce séduisante est répandue dans tous les contours et tous les plis de sa phrase. Le Tasse est un géant dont le cœur est sur la terre, mais dont la tête est dans les cieux. Il ne faut pas le comparer aux anciens pour l'élévation des idées; Dante et Milton, ses deux rivaux dans l'épopée, peuvent seuls lui être comparés pour la sublimité de l'inspiration. Cela tient au génie du christianisme plus encore qu'au génie du poëte. Dans ces moments de divine extase devant les splendeurs de l'idéal chrétien, la langue du Tasse est d'une singulière magnificence.

Quand il peint les luttes gigantesques des guerriers, il a de la vigueur au plus haut degré. Mais cette vigueur ne va pas jusqu'à la rudesse; jamais de ton criard, de couleurs violentes et heurtées. Tout est fondu dans la douce harmonie de l'ensemble, caractère général de la langue du Tasse, qui jette l'amour à pleines mains jusqu'au milieu des combats.

La langue italienne n'avait jamais atteint, dans le récit épique, une perfection de rhythme aussi continue. Le Tasse est le Pétrarque de l'épopée. Il faut le dire cependant, il y a dans ce style plus d'art que de vérité. Sa palette est riche; ses couleurs sont brillantes et habilement nuancées, mais on y voudrait moins d'artifice et plus de nature. Boileau n'avait pas tout à fait tort quand il opposait l'or de Virgile au clinquant du Tasse. Seulement il aurait dû reconnaître, et il aurait reconnu s'il avait compris la langue et le génie italiens, qu'il y a dans la Jérusalem plus d'or que de clinquant.

En Italie tout cède à l'imagination, le cœur comme l'esprit. La poésie y gagne en peinture, mais elle y perd en raison. Cet équilibre des facultés qu'on nomme bon sens et bon goût n'est pas complet chez les poëtes italiens. Ils ont toujours aimé les jeux de mots, les rapprochements forcés, les tours précieux et affectés. Nous l'avons vu. La poésie sicilienne, fille de la Provence et nourricière de l'Italie, était déjà pleine d'artifice : elle était fardée en naissant. Le Dante, emporté au ciel sur les ailes du génie, avait fait de sa langue l'instrument des plus hautes pensées; mais lui-même, dans la poésie lyrique, il conservait les traditions du style maniéré de ses maîtres. Pétrarque, au milieu de ses inspirations si gracieuses et si pures, donnait dans tous les raffinements de l'amour idéal. Son école, comme il arrive toujours, ne sachant imiter que ses défauts, corrompit la langue et le goût par ses subtilités sentimentales. Au seizième siècle, la science, introduite dans l'art, inventa des combinaisons puériles, favorisées par l'influence des académies. Ces nouveautés étranges, où il semblait que l'esprit humain eût fait divorce avec la nature, se nommaient *concetti*. Le Tasse était de son époque : il dut sacrifier au goût de ses contemporains. C'est là la source des brillants défauts qui déparent les plus beaux endroits de son poëme. Au milieu des situations les plus pathétiques, il lui échappe des jeux de style, des traits d'esprit, des effets d'imagination qui glacent le lecteur et arrêtent les larmes prêtes à couler. Quand l'intention de l'art se fait sentir, le cœur humain cesse d'être ému, car on s'attendait à entendre parler des hommes et on n'entend plus qu'un artiste. N'insistons pas : ce genre de défaut est tellement inhérent à la langue italienne, qu'on s'en aperçoit à peine dans une traduction française. Les Italiens, de leur côté, pardonnent aisément à leurs poëtes des vices qui tiennent à la tournure de leur esprit. Si, au nom des lois éternelles du goût, on est en droit de faire ses réserves, reconnaissons que le génie n'est pas offusqué de ces blancs nuages ni de ces légers brouillards qui s'évanouissent devant sa lumière. Le style du Tasse se déroule avec toute la majesté de l'épopée. Il y a tant de gravité, de grandeur, d'élévation dans les idées, qu'il faut du courage pour relever quelques pensées frivoles peu en harmonie avec la dignité du genre.

Pour déterminer avec précision le rang que le Tasse occupe dans l'histoire de l'art épique, il faudrait faire exactement la part de ce qui lui appartient en propre et de ce qu'il a emprunté à ses devanciers. Mais pour être équitable, il faudrait connaître aussi la mesure de l'originalité d'Homère, archétype de l'épopée. Or cette mesure nous échappe. Nous ne savons qu'une chose, c'est qu'Homère n'a pas créé les premiers éléments de l'Iliade, et qu'il n'a été que l'écho de la muse populaire aux temps héroïques. Ce qui fait son originalité, c'est son génie organisateur et le caractère de son style. Dans l'art de la composition, il n'est pas au-dessus du poëte de la *Jérusalem;* mais le style d'Homère est autant supérieur à celui du Tasse que la nature est supérieure à l'art.

Le poëte italien a beaucoup emprunté, tant aux anciens qu'aux modernes. Virgile lui a fourni de nombreuses comparaisons, mais tous ces emprunts sont si habilement mêlés dans la trame du style, que le poëte conserve une physionomie originale jusque dans l'imitation. Virgile avait donné l'exemple de cette imitation savante, supérieure, au point de vue de l'art, à l'invention même, puisqu'elle s'assimile les plus heureuses inventions. Le poëte romain recueillait les perles fines dont ses devanciers avaient émaillé leurs ouvrages et les enchâssait dans l'or pur de ses vers. Pour le fond comme pour la forme, Virgile était imitateur, et un poëte de notre siècle l'a nommé avec raison *la lune d'Homère*[1]. Le fond de l'Énéide est homérique; la disposition seule est virgilienne. Je ne parle pas des traits de génie dont le poëte a rempli son œuvre, parce qu'ils ne tiennent pas moins à l'expression qu'à la pensée; question de détails. Ce qu'il nous importe de constater, c'est que Virgile n'est pas supérieur au Tasse en invention. Dans l'art de la composition il lui est inférieur, mais il l'emporte dans l'art du style. Or le style étant la pierre de touche du génie poétique, le Tasse cède le pas au poëte latin, comme il le cède au poëte grec.

---

[1] Expression de Victor Hugo.

La nature donne la palme à Homère, l'art à Virgile; mais le Tasse a éclipsé tous les poëtes modernes dans la grande épopée. Le Dante, dans la *Divine Comédie*, a plus d'originalité; mais son œuvre, malgré de sublimes épisodes, est moins une épopée qu'un poëme théologique et politique. L'idée y joue un plus grand rôle que le récit. L'Arioste, dans son *Roland furieux*, d'un style plus naturel et plus varié que la *Jérusalem*, n'a fait qu'un poëme romanesque et badin. Milton, dans son *Paradis perdu*, plus sublime que le Tasse, se perd comme le Dante sur les hauteurs abruptes de la métaphysique. Klopstoch, dans sa *Messiade*, reste agenouillé devant le Calvaire; son poëme évangélique est un hymne bien plus qu'une épopée. Le Tasse, par l'ensemble de ses facultés, par la conduite de son poëme, par le choix du sujet, par l'intérêt des épisodes, par les beautés du style enfin, est le premier poëte épique des temps modernes. Ajoutons, pour compléter son triomphe, que la Jérusalem est la seule épopée sérieuse qu'on puisse lire d'un bout à l'autre sans fatigue et sans ennui.

CHAPITRE IV.

L'ART DRAMATIQUE.

Dans toutes les manifestations de l'art, l'Italie a servi de modèle à l'Europe. Ses poëtes épiques et lyriques n'ont pas été surpassés. La France, l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, se sont élevées plus haut dans le drame; mais, on semble assez généralement l'ignorer, à une époque où la muse du théâtre en était encore partout à ses premiers bégayements, quand l'Europe n'avait pour tragédie que les grossières ébauches du drame de la *Passion*, et pour comédie d'ignobles farces dignes des tréteaux, l'Italie voyait déjà renaître les splendeurs scéniques de la Grèce réfléchies dans les œuvres de quelques poëtes nourris de la lecture des anciens [1].

---

[1] Ginguené est le premier qui en ait parlé sciemment, à la fin du siècle dernier. La Harpe, Marmontel, d'Aubignac, n'en ont parlé qu'avec le dédain de l'ignorance.

La tragédie.

En Italie comme ailleurs, l'amour des spectacles s'était manifesté dans la société chrétienne dès les temps de Charlemagne, quand le monde, échappé au glaive des barbares, commença, sous l'égide de la papauté, à respirer par intervalle les douceurs de la paix. Les représentations des mystères, des événements de la Bible et de la vie des saints étaient entrées dans la liturgie et servaient à entretenir la foi en augmentant l'attrait des cérémonies sacrées. Pour créer un théâtre national, il eût fallu symboliser sur la scène le triomphe du christianisme sur la barbarie; mais les souvenirs de l'antiquité ne tardèrent pas à s'imposer à l'imagination des poëtes. Le mouvement littéraire du quatorzième siècle fit négliger les représentations sacrées, et détermina la renaissance du drame classique. Au temps de Pétrarque, on rencontre déjà quelques tragédies latines à l'imitation de Sénèque.

Ange Politien. — Dans la seconde moitié du quinzième siècle, un homme de génie, Ange Politien, celui-là même qui, après Boccace, planta les premiers jalons de l'épopée italienne, écrivit en deux jours, à l'âge de dix-huit ans, *Orphée*, la première tragédie en langue vulgaire qui se soit offerte, depuis l'antiquité, à l'admiration de l'Italie et de l'Europe. Ainsi le drame classique, sorti de la tête d'un enfant, était inauguré dans la personne du premier des bardes et des civilisateurs de la Grèce. Ce drame, élégamment écrit, n'était pourtant pas un chef-d'œuvre. Les chefs-d'œuvre ne s'improvisent point; mais, quelque modeste que soit la source, il y faut remonter pour pénétrer le mystère des grands fleuves. L'*Orphée* est le point de départ du drame italien; c'est du reste plutôt une idylle dramatique qu'une tragédie. On serait donc en droit de considérer Politien comme le créateur du genre pastoral qui fut cultivé au seizième siècle avec tant de prédilection par les poëtes de Ferrare. Le bel épisode d'Aristée, au quatrième livre des Géorgiques, a servi de modèle à la Fable d'Orphée (*Favola di Orpheo*).

On sait quelle réputation Virgile avait conservée au moyen âge. A la renaissance des lettres, tous s'inclinèrent devant l'autorité de son génie, tous saluèrent en lui le maître de l'art; dans la nuit qui s'était faite sur l'esprit humain, en dehors des vérités de la foi, il fut, si je puis parler ainsi, l'étoile polaire de l'idéal poétique. Nous l'avons vu présider au baptême de la muse chrétienne de l'épopée, à la fin du treizième siècle. Ce fut lui aussi qui, à la fin du quinzième siècle, présida au berceau de la poésie dramatique. Les Bucoliques de Virgile étaient écrites en dialogues. Dans cette forme dialogique, on crut voir l'essence du drame, et l'action fut placée au second rang. Ce vice originel a gâté toutes les productions dramatiques de l'Italie. Ici le dialogue lui-même s'effaçait devant les accents de l'ode. L'opéra était en germe dans cette tragédie lyrique; il n'y manquait que le récitatif. Le sentiment pouvait-il jamais être banni d'un tel sujet? Ne devait-il pas dominer même les événements tragiques quand leur contre-coup retentissait dans l'âme du divin Orphée? Melpomène, pour exhaler ses plaintes, ne devait-elle pas emprunter la lyre, quand le chantre inspiré de la Grèce déplorait la mort d'Eurydice et quand, descendu aux enfers, il fléchissait, par ses touchants accords, les dieux inexorables et obtenait de ramener Eurydice à la lumière; quand, oubliant sa promesse, il se retournait pour voir sa compagne et la perdait sans retour; quand enfin, déchiré par les Bacchantes, il expirait en murmurant encore le doux nom d'Eurydice?

La variété du rhythme, où étaient mêlés tous les tons de la *canzône* alternant avec la *terza rima* et l'*octave;* le charme des décorations; les chants du chœur à la fin des actes; les plaisirs de l'imagination, des yeux et de l'oreille, tout contribuait à électriser l'auditoire et à produire une émotion féconde. Cette pièce portait trois genres dans ses flancs : la tragédie, le drame pastoral et l'opéra. La tragédie en sortit la première.

Toutefois l'exemple de Politien ne fut pas suivi par la génération des poëtes de cette époque. C'est en latin qu'on s'essaya à marcher dans la tragédie sur les traces de Sénèque, et dans la comédie sur les traces de Plaute et de Térence, jusqu'à la fin du quinzième siècle. Il y avait à cela deux raisons : la première était l'ardeur avec laquelle les hommes de lettres se portaient à l'étude des langues anciennes et des chefs-d'œuvre de la littérature classique; la seconde était l'absence d'un théâtre populaire. Ce n'est pas au peuple que ces premiers drames étaient destinés; c'était aux princes, aux courtisans et aux érudits. Les sociétés qui se formèrent sous le nom d'*académies*, comme dans notre pays les *chambres de rhétorique*, organisaient la représentation et se distribuaient les rôles. Les princes payaient le plus souvent les frais de ces spectacles, où ils aimaient à étaler leurs richesses et à rivaliser entre eux de magnificence. C'était pour les lettres et les arts un noble encouragement, et c'était pour les rois un moyen de manifester à tous les yeux leur puissance. Les occasions n'étaient pas fréquentes; il fallait pour cela quelque fête solennelle comme la réception et le mariage des princes. Mais plus les circonstances étaient rares, plus rares étaient la pompe, le faste et l'éclat. L'art servait ainsi la vanité des grands au profit de la poésie.

L'art est souverain; et les rois qui s'en font un marchepied lui dressent sans le savoir un piédestal. Quoi qu'il en soit, le talent a sa vanité, pourquoi les princes n'auraient-ils pas la leur? Si peu légitime que soit cette vanité, la civilisation ne doit pas se montrer ingrate envers ceux qui contribuent, même dans des vues intéressées, aux progrès de l'esprit humain. Remarquons seulement que si les représentations dramatiques, dans l'Italie comme dans la Grèce, se donnaient à l'époque des grandes fêtes, à cela se borne l'analogie; car, chez les Athéniens, les fêtes qu'embellissait la pompe des spectacles étaient des fêtes religieuses ou patriotiques : ce peuple d'artistes n'y cherchait que les émotions de l'art, et c'était la patrie qui, par la main de ses magistrats, déposait le laurier vainqueur sur le front du génie.

Parmi tous les souverains d'Italie, les plus intelligents protecteurs des lettres étaient, nous l'avons dit, les Médicis à Florence, les princes de la maison d'Este à Ferrare et les papes à Rome. Ange Politien, qui était l'ornement de la cour de Laurent le Magnifique, n'avait cependant pas écrit pour elle sa tragédie d'Orphée : c'est à Mantoue qu'elle fut représentée, à l'occasion du retour du cardinal de Gonzague.

Dans le même temps, Pomponius Lætus, fondateur de l'académie de Rome, ressuscitait sur la scène les comédies de Plaute et de Térence, et deux cardinaux, neveux de Sixte IV, faisaient les frais de la mise en scène, qui était splendide.

Les ducs de Ferrare, piqués d'émulation, voulurent effacer l'éclat des représentations dramatiques qui attiraient à Rome l'élite des savants et des poëtes de l'époque. Hercule I^er^ fit élever dans la cour de son palais un vaste théâtre, consacré au répertoire de la comédie latine et à divers essais de tragédie en langue vulgaire. Le duc lui-même avait mis la main à la traduction des *Ménechmes* de Plaute, premier prélude de la gloire ferraraise au seizième siècle. Ce fut l'année qui suivit la publication du *Morgante* de Pulci, à la cour de Laurent de Médicis. Ainsi commençaient à rayonner à la fois sur l'Italie ces trois grands foyers de poésie qui allaient illuminer l'Europe et ouvrir à la littérature une ère d'immortelle splendeur.

Boiardo, héritier de Pulci et précurseur de l'Arioste dans l'épopée, écrivit aussi pour la scène *Simon le Misanthrope*, tragédie inspirée par un dialogue de Lucien. L'art est dans l'enfance. La muse du théâtre moderne n'est pas encore assez sûre d'elle-même; la muse classique soutient sa marche et dégage peu à peu sa parole. Bientôt, et dès son premier âge, nourrie du lait généreux de la mâle antiquité, ses pas s'affermissent et sa voix sonore éclate en sanglots.

C'est à la cour de Léon X que fut créé le drame italien. Ce pontife, plus digne de porter la couronne que la tiare, possédait, avec les richesses et la magnificence des Médicis, toutes les ressources de la chrétienté. Les lettres et les arts lui doivent plus de reconnaissance que la religion. Sans lui le monde n'eût peut-être pas connu Luther; mais sans lui le monde idéal ne serait pas peuplé de tant de chefs-d'œuvre, qui ont immortalisé son règne et provoqué le grand mouvement de la renaissance dans l'Europe entière. Sous ce rapport, il a mérité de donner son nom à son siècle.

Le Trissin.— Le Trissin qui avait échoué dans l'épopée en écrivant l'*Italia liberata*, réussit dans la tragédie en composant sa *So-*

phonisbe, dont Léon X accepta la dédicace. C'est le premier chef-d'œuvre classique du théâtre italien. Ce n'est cependant pas une œuvre de génie, car l'auteur s'est trop servilement attaché aux règles de la tragédie grecque; mais pour l'époque, c'est une création qui n'a pas été surpassée en Italie au seizième siècle. Quand on songe à l'état d'ignorance et de barbarie où était alors le théâtre, on s'incline avec respect devant l'œuvre du Trissin.

Il est regrettable, sans doute, qu'au lieu d'étudier la nature, les mœurs et l'histoire de l'Italie moderne, les tragiques italiens aient calqué le mécanisme du théâtre grec dans la forme du dialogue, des récits, des scènes et des chœurs; dans l'emploi des unités de temps et de lieu; dans la marche de l'action et jusque dans les mœurs des personnages. Autre temps, autres mœurs, voilà la vérité dans l'art. Pour construire la charpente du drame, les Grecs avaient pris leurs éléments dans leurs institutions religieuses et nationales, dans leur histoire, dans leurs mœurs, dans l'étude du cœur humain. Pour les imiter, il fallait procéder comme eux. Voilà la seule imitation féconde, la seule qui prenne racine et qui porte des fruits durables, parce qu'elle est conforme au génie des peuples. Si, dans le cours du seizième siècle, l'Espagne et l'Angleterre ont dépassé l'Italie de toute la hauteur du génie sur le talent d'imitation, c'est parce que Lope Véga, Caldéron et Shakespeare sont restés espagnols et anglais sans cesser d'être hommes. Ils ont fait comme les Grecs sans vouloir les imiter. L'homme a partout les mêmes passions, mais il les exprime à sa manière, et chaque pays a son caractère, son esprit et ses mœurs.

Qu'y avait-il de moins italien que ces épouvantables catastrophes des rois, où se complaisait la fierté républicaine de cette démocratie athénienne qui avait juré au sang royal une éternelle haine? Mais l'absence de liberté jointe à l'engouement classique éloignait les poëtes des traditions nationales. Pouvait-on, après le retour des Médicis à Florence, mettre sur la scène les discordes civiles et les luttes des Guelfes et des Gibelins si remplies d'événements tragiques? A Rome, il eût fallu un Caldéron : c'est là qu'aurait dû naître le drame chrétien. Mais Léon X songeait plus à la politique et à ses plaisirs qu'aux vrais intérêts de l'Église. On négligea les souvenirs des invasions qui avaient couvert de ruines l'Italie entière. Un seul sujet fut emprunté à l'histoire des Lombards, la *Rosmonde* de Rucellai. Quelques poëtes avaient songé à exploiter l'histoire moderne. Alberto Mussato, au quatorzième siècle, avait représenté la mort d'Eccelino, tyran de Padoue, dans une tragédie latine modelée sur le théâtre de Sénèque. Au siècle suivant, un poëte, médiocre d'ailleurs, s'était exercé sur un épisode du règne de Ferdinand le Catholique, la captivité du général Jacques Piccinnino. Les événements de ce règne avaient fourni le sujet de deux autres tragédies, l'une en prose, l'autre en vers, à un poëte de la cour de Rome, au temps de Sixte IV. Mais la domination de Charles-Quint, au seizième siècle, changea les conditions du drame; et la tragédie italienne se renferma dans l'histoire de l'antiquité grecque et romaine, dans la fable et la fantaisie.

Le Trissin, scrupuleux imitateur des formes classiques, a du moins le mérite d'avoir choisi un sujet que personne n'avait traité avant lui. Le fait lui était donné par Tite-Live. Le poëte est resté fidèle à l'histoire en traitant ce sujet tragique. Seulement, il crut devoir modifier une circonstance qui ne lui parut conforme ni à la vraisemblance ni aux bienséances théâtrales : la soudaineté de l'amour de Massinissa pour Sophonisbe, qui pouvait convenir aux mœurs des Numides, mais qui n'entrait pas dans la vérité de la situation. L'auteur avait compris, un siècle et demi avant Boileau, cette loi essentielle de l'art :

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

L'art n'admet que la vérité humaine et rejette l'exception. C'est une monstrueuse erreur que de prétendre, comme le fait le réalisme moderne, que tout ce qui est dans la nature est dans l'art. L'art n'est pas l'esclave de la nature; il en est l'émule : il la domine de toute la hauteur de sa mission et de son libre choix. Le Trissin, en vertu de ce principe, supposa que Sophonisbe avait été destinée à Massinissa, et cette supposition conservait même la vraisemblance historique, puisque ce roi avait été l'allié de Carthage avant d'embrasser la cause du peuple romain. La pièce est régulière, mais froide dans son ensemble. Le dénouement seul est digne des plus belles scènes de l'antiquité. Quand Sophonisbe, portant la mort dans son sein, vient faire ses adieux à la vie et qu'elle se débat sous les étreintes de sa sœur qui veut se dévouer pour elle; quand elle évoque en mourant, au milieu de ses femmes éplorées, le souvenir de sa mère qu'elle ne doit plus revoir, et qu'elle embrasse pour la dernière fois son enfant qui bientôt n'aura plus de mère, on reconnaît là le cri de la nature et l'on se sent ému jusqu'aux larmes. C'est une imitation de l'Alceste d'Euripide, aussi pathétique que l'original. Tout est simple et naturel dans ce drame, le style aussi bien que l'action; mais ce style manque de noblesse. Quand on fait parler des rois et qu'on les fait parler en vers, c'est dans les plis d'un manteau royal que doit marcher la pensée. Si le dialogue, qui rapproche le drame de la conversation familière, et la passion qui répudie tout artifice de langage, demandent un style simple, naturel, sobre d'images, il n'en reste pas moins établi que la gravité, la grandeur, la majesté, doivent dominer la scène et nous offrir l'idéal d'une conversation de rois. La perfection du style tragique est dans le mélange habilement assorti de la familiarité et de la grandeur. Sophocle dans l'antiquité, et plus encore Euripide, en ont fourni le modèle, comme Corneille et Racine en France. Mais les Italiens n'y sont parvenus que par intervalle.

Dans l'art, la simplicité sans bassesse a toujours été et sera toujours un problème. Les Grecs l'ont résolu dans la tragédie aussi bien que dans l'épopée. Ce n'est pas cependant à l'arrangement des mots ou aux tours de phrase qu'ils ont dû ce privilége : c'est à la perfection de cette langue harmonieuse et savante, dont tous les termes semblent avoir été façonnés par l'art autant que par la nature. Sans recourir à la périphrase, les Grecs savaient ennoblir par l'expression propre les choses les plus triviales. L'italien, aussi musical, n'a pas la même richesse. L'Arioste est le seul des poëtes de l'Italie moderne qui ait égalé souvent la noble simplicité d'Homère. L'auteur de *Sophonisbe* avait du talent, mais pas assez de génie pour éviter la vulgarité en imitant les Grecs.

Le Trissin, qui n'était pas inventeur, introduisit néanmoins une innovation qui servit de règle à la tragédie italienne : c'est l'emploi du vers non rimé, qui donnait au dialogue une plus grande liberté d'allure. Les chœurs seuls restèrent soumis à la consonnance rhythmique, et formèrent ainsi un élément de variété en même temps qu'un élément d'harmonie. Le sujet de la *Sophonisbe* tel qu'il a été conçu par le Trissin est d'une simplicité antique : rien d'artificiel, rien de compliqué dans la marche de l'action. Les trois unités y sont respectées. Les caractères sont variés et constants avec eux-mêmes : c'est la tragédie classique dans toute sa régularité. Grand fut le succès de la *Sophonisbe.* A la même époque, elle fournit à la France quatre pièces médiocres, dont deux traductions du Trissin. L'Italie avait devancé la France de plus d'un siècle. Trois ans seulement avant le Cid, Mairet écrivit une tragédie de *Sophonisbe* avec talent, mais dans un style trivial. Corneille, habile à saisir les situations dramatiques, voulut aussi mettre en scène le récit de Tite-Live. Mais le système espagnol avait déjà gâté son génie : à la simplicité du Trissin il substitua une complication d'intrigue aussi incompatible avec les données de l'histoire qu'avec la nature du sujet. Voltaire qui, dans ses *Commentaires sur Corneille*, avait reconnu les difficultés que présentait ce drame, entreprit de le refaire à son tour. Mais, quelles que soient les beautés du style, moins dans l'ensemble que dans les détails, sa tragédie est trop déclamatoire pour être un chef-d'œuvre. Alfieri, à la fin du dernier siècle, essaya de ramener ce sujet à sa simplicité classique, en supprimant les personnages qui n'étaient pas indispensables à l'action. Il ne s'est écarté de l'histoire que pour donner plus de noblesse aux caractères. Mais Alfieri, pas plus que ses devanciers, n'est revenu à la vérité historique, et la passion de l'amour l'a emporté sur l'orgueil national et le sentiment de la liberté qui avaient armé Sophonisbe du poison pour échapper à l'esclavage, dans la tragédie du Trissin, comme dans le récit de Tite-Live. Sous le rapport de la grandeur tragique, la supériorité reste donc au Trissin, et ce n'est pas un faible honneur.

Ruccellai. — Un ami du Trissin, Ruccellai, allié à la famille des Médicis, composa deux tragédies : l'une se nommait *Rosmonde* et l'autre *Oreste.* Ce poëte, qui se distinguait par les dons du style, est particulièrement connu en France comme l'auteur du poëme des *Abeilles,* dont il a décrit les mœurs et célébré l'industrieuse adresse avec autant d'enthousiasme que s'il eût eu à raconter les exploits des héros et les merveilles de la civilisation. Dans la tragédie, il fut l'émule du Trissin, moins par l'habileté du mécanisme dramatique que par les qualités de la forme. Il fit représenter *Rosmonde* à Florence, en 1515, devant Léon X, qui se rendait à Bologne pour conférer avec François I^{er}, couvert des lauriers de Marignan. Le sujet de Rosmonde était tiré de l'histoire des Lombards. C'était donc un sujet italien, le seul même qui, dans ce siècle, fut emprunté aux annales de l'Italie; sujet horrible, où la fille du roi des Gépides, devenue l'épouse de l'assassin de son père, est forcée, au milieu d'un festin, de boire dans le crâne paternel, et se voit enfin vengée par le meurtre du tyran dont son amant vient déposer à ses pieds la tête ensanglantée : c'est la barbarie en action, la barbarie dans toute sa férocité. L'exemple fut contagieux. L'art tragique en Italie aima trop, dès l'origine, à se repaître de sang humain : il semble né dans l'horreur. C'est la conséquence de l'adoption systématique des procédés de la tragédie grecque. Rucellai a imité l'Antigone de Sophocle. La fille des barbares a pour son père le dévouement de la fille d'OEdipe pour son frère Polynice. Toutes deux bravent les ordres d'un tyran pour honorer la cendre d'un frère ou d'un père abandonné sans sépulture.

La seconde des tragédies de Rucellai est une imitation, un calque, un pastiche de l'Iphigénie d'Euripide. Le plus souvent, ce qu'il ajoute à son modèle l'affaiblit au lieu de l'embellir. Son style veut être brillant, mais il sent la lampe. Il est trop prodigue de métaphores. Ce n'est pas ainsi que parle la nature. Rucellai craint le terre à terre de la langue du Trissin; mais il n'a pas compris la sévère élégance, la majestueuse simplicité des Grecs. Le poëte n'a pas respecté la convenance du style, si ce n'est dans les chœurs d'*Oreste,* qui sont écrits avec un enthousiasme de bon aloi.

La mort n'avait pas laissé à Ruccellai le temps de polir sa tragédie d'Oreste. Il avait chargé le Trissin, son ami, de lui donner le dernier coup de pinceau. Mais l'auteur de la *Sophonisbe* mourut aussi, sans avoir pu accomplir ce devoir d'amitié. Oreste ne fut publié qu'à la fin du siècle suivant par les soins du marquis Maffei, l'auteur de la *Mérope*. Le Trissin et Rucellai furent les initiateurs de l'art tragique en Italie. Les poëtes qui vinrent après eux marchèrent sur leurs traces, et réussirent rarement à les égaler.

Giraldi Cinthio. — Un poëte érudit de la cour de Ferrare, qui s'était aussi exercé dans l'épopée, Giraldi Cinthio, professeur d'éloquence et de littérature, produisit sur la scène neuf tragédies, tirées pour la plupart de ses *Nouvelles* en prose, ouvrage célèbre où Shakspeare puisa également deux de ses drames. La plupart des tragédies de Giraldi ont un caractère romanesque qui les distingue des autres tragédies de l'époque, empruntées aux anciens. Mais, comme ses *Nouvelles*, c'est un tissu d'invraisemblances et d'horreurs qui inspire le dégoût. L'auteur, dans un discours sur les romans, raconte lui-même qu'à la représentation de l'*Orbecche*, la plus remarquable de ses pièces, des sanglots éclatèrent dans la salle, et que l'on vit des femmes tomber évanouies. Tous les crimes y sont rassemblés, depuis l'inceste jusqu'au parricide. Et ce qu'il y a de plus horrible, c'est que ce père assassiné est un monstre, et que devant son cadavre, la pitié, première vengeance de la victime et premier châtiment du meurtrier, ne peut pas naître dans l'âme des spectateurs. Ce père, un roi de Perse, après avoir immolé une épouse et un fils incestueux, apprend que sa fille, qu'il destinait au roi des Parthes, a épousé en secret un homme sans naissance, et que deux enfants sont nés de ce mariage. Furieux d'une union qui contrarie ses vues ambitieuses, il s'empare d'Oronte, lui coupe les deux mains, tue ses deux fils sous ses yeux, le tue lui-même et vient présenter à sa fille, dans un vase, la tête et les mains de son mari et les corps de ses enfants, comme un gage de réconciliation. C'est alors qu'Orbeck désespérée arrache du sein d'un de ses fils le poignard qu'elle enfonce dans le sein de son père, pour le plonger ensuite dans son propre cœur.

Voilà la tragédie comme l'entendait Cinthio. Humiliez-vous, dramaturges modernes, vous n'oseriez pas en faire autant! Comment le théâtre dans l'enfance a-t-il pu produire des monstruosités qui seraient accueillies aujourd'hui par les huées des spectateurs, aujourd'hui que le monde, après de si sanglantes révolutions politiques et tant de drames échevelés, est en quelque sorte saturé d'émotions? L'imitation du théâtre classique ne suffit pas pour l'expliquer : c'est dans les mœurs sociales qu'il en faut chercher la cause. Nous avons remarqué que les grands écrivains du seizième siècle, en Italie, n'avaient d'autres lecteurs que les princes et les hommes de cour. Le peuple fournissait les impôts, mais il croupissait dans l'ignorance. Comment aurait-il pu s'associer au mouvement des lettres? Dans un pareil état de choses, le théâtre classique ne pouvait pas s'adresser au peuple : il n'était destiné qu'aux amusements de la cour. La populace avait ses charlatans et ses saltimbanques; mais elle n'avait pas de littérature dramatique. Si les auteurs tragiques avaient écrit pour le peuple, ils n'auraient pas exposé les rois à la haine publique en dévoilant leurs forfaits, en les couronnant d'infamie. C'était pour la cour que la tragédie était faite, et c'était devant la cour qu'elle était jouée. Or les cours d'Italie, à cette époque, étaient pleines de crimes. Il y avait partout des mystères de corruption et d'iniquités, à Padoue, à Palerme, à Florence, à Venise, à Ferrare, à Rome même, la capitale du christianisme, livrée, hélas! à la convoitise des familles souveraines, et où la tiare avait été déshonorée par les scandales des Borgia. Voilà l'explication des énormités qui souillaient la scène tragique. Partout il y avait des vices à flatter, comme il y avait des crimes à venger, et la tragédie, hideuse et féroce, entretenait dans l'âme des princes ces instincts de luxure et de haine.

Leçon pour les poëtes.

Parmi les auteurs tragiques du seizième siècle se rencontre un homme qui passa sa vie enseveli dans les livres et qui, par l'immensité de ses travaux, serait un des plus curieux phénomènes de l'histoire des lettres, si la nature eût doué de génie ce travailleur infatigable. Louis Dolce cultiva tous les genres d'érudition et de littérature : grammaire, rhétorique, éloquence, histoire, philosophie, tragédie, comédie, philologie, traduction, critique. De tous les écrivains de tous les siècles, il n'en est aucun qui ait atteint une pareille universalité! Et aujourd'hui cet homme est tellement oublié que le monde, et peut-être son pays lui-même, ne sait plus son nom. Une seule pièce mérite d'être citée, non pas comme un chef-d'œuvre, mais comme une des meilleures tragédies de son époque : *Marianne* [1], qu'Hérode condamne au supplice sur un faux soupçon d'infidélité.

Il y a une grande leçon à tirer de la stérile abondance des travaux de cet écrivain pantographe. Le proverbe a raison :

> Qui trop embrasse mal étreint.

Quelques talents exceptionnels ont pu traiter différents genres avec éclat. L'universalité est un des caractères du génie. Néanmoins, il n'a encore été donné à aucun homme de laisser des modèles en tout genre. Chaque écrivain a ses aptitudes spéciales, et en les cultivant avec intelligence, il peut laisser un nom glorieux; mais, en voulant tout embrasser, on risque de ne réussir en rien ou de ne réussir qu'à moitié. Or, en littérature, et surtout en poésie, c'est une chute qu'un demi-succès. Dolce avait du talent; à force d'étudier les anciens, il était parvenu à faire passer dans sa langue la simplicité classique. Son malheur est d'avoir trop étudié les livres et pas assez les hommes. Or c'est l'homme qu'il faut connaître pour réussir dans le drame. Ce poëte manquait d'inspiration, et le peu qu'il en avait s'éteignit dans le travail. Si, modérant son ambition, il avait concentré son esprit sur un seul genre, la tragédie, il pouvait créer un chef-d'œuvre de conception, de mécanisme et de style. En éparpillant partout ses facultés, il n'a rien laissé qu'une œuvre estimable pour l'époque, et aujourd'hui condamnée à l'oubli. Si l'histoire littéraire lui doit un souvenir, c'est pour l'enseignement de la postérité.

---

[1] Au dix-septième siècle, Tristan l'Ermite a imité cette pièce tirée de l'histoire des Juifs au temps du Christ, et Voltaire a traité le même sujet au siècle dernier.

D'autres écrivains de talent, Sperone Speroni, l'Anguillara, Decio, l'Arétin, se sont exercés dans la tragédie avec quelque succès. Mais nous craindrions de lasser le lecteur en lui faisant l'histoire de tous ces drames imités de Sophocle ou de Sénèque, où l'art ne fait jamais défaut, mais trop souvent la nature. Aucun d'eux n'égale le *Torrismondo* du Tasse. En sorte que l'auteur de la *Jérusalem* conserve ici encore sa supériorité sur ses contemporains.

Voilà les destinées du théâtre sérieux au siècle de la renaissance en Italie. Deux choses essentielles lui ont manqué pour créer des chefs-d'œuvre : l'originalité et le génie de l'action. Les poëtes tragiques ont mis toute leur ambition à imiter les anciens; leurs pastiches manquent de vie. C'est un corps sans âme. Leurs personnages déclament et racontent au lieu d'agir.

Ils ont cru que le génie consistait à frapper fort, et ils ont représenté des horreurs. Ce n'est pas le talent qui leur a manqué, c'est l'inspiration et le goût. S'ils s'étaient inspirés du génie grec au lieu de se borner à en imiter servilement les formes, ils auraient du moins, en puisant leurs sujets dans les annales politiques et religieuses de l'Italie, jeté les fondements d'un théâtre national. Quoi qu'il en soit, ils ont la gloire d'avoir ouvert à l'Europe la carrière dramatique, et transmis à la France les traditions de l'art qui, par son union avec la pensée moderne, devait créer la tragédie française, une des merveilles de l'esprit humain. L'art grec, introduit en France par Jodelle, fournissait l'instrument au génie. Le drame espagnol apporta avec lui le feu sacré, et le métal en fusion produisit Corneille.

La comédie.

A la même époque, l'Italie voyait renaître la comédie régulière imitée de Plaute et de Térence. Je dis la *comédie régulière*, car les mimes, d'où est sortie la comédie impromptu, connue sous le nom de *commedia dell' arte*, n'ont pas disparu de l'Italie, même au temps des barbares, et ont continué à faire le charme de la populace, avide de ces spectacles comiques d'histrions bariolés mêlant la danse, le chant et les gestes burlesques à la représentation d'une grossière intrigue assaisonnée de plaisanteries, et de plaisanteries d'autant plus piquantes, qu'elles étaient improvisées, et que les acteurs, sans autre préparation que la lecture du canevas de la pièce rédigé d'avance par le chef de la troupe, pouvaient se livrer à toutes les saillies de leur verve bouffonne. Cela ressemblait aux farces de nos tréteaux, où les charlatans, les bateleurs, les saltimbanques, aux jours de fête, attirent la foule par leurs évolutions grotesques, leurs jeux de mots plaisants et leur étourdissante folie. Au moyen âge, en Italie, ce n'était qu'une mascarade, un divertissement de carnaval parodiant les choses sérieuses, comme au temps des Hellènes, le tombereau de Susarion. Quand les joyeux compères quittèrent la place publique pour monter sur les planches, le masque traditionnel fut conservé, et la parodie des mœurs locales se personnifia dans des types comiques incarnant les ridicules de chaque contrée : de là ces Arlequins, ces Polichinelles, ces capitaines Matamores, ces Scapins, ces Docteurs bolonais, ces Pantalons vénitiens, pères de tous les Clowns et de tous les Paillasses modernes.

Le génie municipal de l'Italie se manifestait par l'emploi des différents dialectes ou patois provinciaux aussi bien que par les types comiques des différentes localités. Des hommes d'imagination puissante créèrent, dès le seizième siècle, des canevas ingénieux qui révélaient une grande originalité de conception dramatique, et qui ne demandaient qu'à échapper aux caprices de l'improvisation pour devenir des chefs-d'œuvre. Mais le genre populaire abandonné aux histrions fut longtemps à s'ennoblir.

Au premier abord, il semble que la littérature n'ait rien à voir dans ces amusements populaires où, le plus souvent, les plaisirs de l'esprit étaient sacrifiés au plaisir des yeux, et ne laissaient dans l'âme qu'une impression fugitive. De ces spectacles grossiers naquit pourtant la véritable comédie nationale.

Tel fut le crédit de ces farces burlesques, qu'elles s'introduisirent jusque dans l'église, au milieu des représentations sacrées, et que le clergé lui-même se prêtait à ces travestissements licencieux. A la fin du quinzième siècle, ces jeux profanes et souvent obscènes causèrent tant de scandales, que l'autorité ecclésiastique dut intervenir pour empêcher les prêtres d'y prendre part.

Les poëtes de talent, les écrivains, les littérateurs s'attachèrent au char de l'antiquité classique. Toutefois la comédie régulière fut plus originale que la tragédie, et cela par une raison bien simple: c'est que la comédie est, avant tout, une peinture de mœurs bourgeoises, et que cette peinture puise dans l'actualité son principal attrait.

L'histoire de la comédie italienne, au seizième siècle, est la chronique scandaleuse d'une époque de dépravation sociale, où la foi religieuse était impuissante à arrêter le débordement des mœurs. Au point de vue de l'art, vous trouverez des chefs-d'œuvre; au point de vue de la morale, vous ne trouverez que de l'ordure. Si ce n'était là que des jeux immondes, faits pour amuser la canaille, on n'aurait rien à dire : les honnêtes gens du moins pourraient se détourner de cette fange et la laisser croupir dans les égouts de la littérature. Mais quand on songe que ces scènes immorales étaient écrites par les premiers poëtes du temps, dans la langue littéraire de l'Italie, et jouées par des académiciens devant un public d'élite, un public de princes et de prélats, on éprouve un invincible dégoût pour cette société dégradée. Dieu me garde d'analyser ici ni les comédies de l'Arioste [1], représentées devant la cour de Ferrare, ni la *Calandra* du cardinal Bibbiena, ni la *Mandragore* de Machiavel, représentées devant la cour de Rome! On souillerait sa plume en remuant ce fumier.

Le siècle est plus coupable que les poëtes qui ont peint les vices avec des couleurs moins révoltantes sans doute que la réalité.

Nous avons dit que, dans la comédie, l'Arioste s'était fait l'imitateur des anciens. Son imagination, héritière du Latium autant que de la Grèce, s'est inspirée de Plaute plus encore que de Térence. Il leur a tout emprunté, tout, excepté la langue : personnages, mécanisme, mise en scène, rien n'est changé. Dans la plus intéressante de ses pièces, *I Suppositi*, dont la scène est à Ferrare, au quinzième siècle, et où les mœurs sont toutes romaines, bien que l'action se rattache à la prise d'Otrante par les Turcs, un père dévoué se lamente sur la conduite de son fils, et pas la plus petite scène entre le père et le fils, pas plus qu'entre l'amant et la maîtresse. Térence est dépassé dans le respect classique de l'unité de lieu, et partout le récit se substitue à l'action, la plaisanterie à la passion, les conventions théâtrales à la vérité. Les comédies de l'Arioste contiennent de curieuses révélations. Il y a dans ces comédies autre chose que des tableaux : il y a des traits de satire contre les magistrats qui, à l'exemple des courtisans, sacrifiaient la probité à leurs intérêts, et mettaient leur habileté à extorquer le plus d'argent possible au pauvre monde. Les sujets étaient dignes de leurs maîtres; mais, comme il arrive toujours aux époques de démoralisation, les classes éclairées étaient plus corrompues que les classes inférieures. Les valets fripons sont empruntés à Plaute et à Térence; les fonctionnaires improbes appartiennent au seizième siècle. Le talent de l'Arioste dans la comédie n'est pas aussi original ni aussi brillant que dans l'épopée badine; mais le style n'a pas moins d'aisance, de naturel et de clarté.

---

[1] La *Cassaria, I Suppositi*, la *Lena, il Negromante*, la *Scolastica.*

Bibbiena. — On considère la *Calandra* du cardinal Bibbiena comme la première apparition de la comédie classique en Italie : c'est sans doute la première qui ait paru au soleil de la rampe. Mais l'Arioste, encore sur les bancs de l'école, avait composé avant Bibbiena ses deux comédies en prose : la *Cassaria* et *I Suppositi* qui passent pour ses chefs-d'œuvre dramatiques, et qu'il mit en vers quand la passion du théâtre s'empara de la cour de Ferrare. L'Arioste croyait sans doute que la versification est indispensable à la poésie. Bibbiena fut d'un autre avis : le motif qu'il en donne, c'est que les hommes ne parlent pas en vers, mais en prose. Tout dépend du point de vue auquel on se place. Si le théâtre n'a pas d'autre but que l'imitation de la nature, la reproduction fidèle de la réalité, il serait absurde de faire parler les personnages en vers. Mais dans ce réalisme où est la poésie? Si, au contraire, le théâtre est une fiction soumise à des règles conventionnelles, si les personnages qu'on met en scène représentent l'idéal dans la réalité, le vers est supérieur à la prose, pourvu que le vers soit facile et sobre de métaphores. Encore y a-t-il une distinction à faire : la tragédie et la haute comédie classique ont seules assez de noblesse pour s'exprimer en vers. Le drame historique, qui peint la réalité, le drame bourgeois, la comédie d'intrigue et la comédie bouffe, qui représentent les scènes de la vie commune, doivent s'exprimer en prose, parce qu'ici l'idéal s'efface devant la vérité, et qu'il n'y a d'autre idéal que l'éloquence de la passion ou le ridicule des situations et la spirituelle bêtise des personnages.

La comédie de Bibbiena, qui n'est qu'un tissu d'imbroglio, d'obscénités et de sottises, ne se prêtait pas à la versification, c'est déjà trop de l'avoir écrite en prose. L'intrigue est conduite avec art; le style est élégant et facile; le dialogue est plein de vivacité. Enfin c'est du pur toscan. Mais tant d'art au service de tant d'immoralité, c'est infâme.

Et cet habile homme, non content d'avoir revêtu la pourpre, aspirait au pontificat suprême! Les anges s'en seraient voilé la face. Que la poésie italienne célèbre le talent de Bibbiena, mais que la morale et la religion impriment à sa mémoire une éternelle flétrissure.

Machiavel. — Machiavel, qui a laissé dans la politique un nom si tristement célèbre, Machiavel, le plus grand prosateur de l'Italie et l'homme le plus profondément initié à tous les calculs de la perversité humaine, avait fait la *Mandragore* pour charmer ses loisirs et échapper à la misère, en exploitant la corruption de son siècle. Il éprouvait sans doute un malin plaisir à dévoiler sur la scène les turpitudes de quelques moines qui faisaient un indigne trafic des choses saintes, en spéculant sur la crédulité publique, comme il avait dévoilé sur un autre théâtre les crimes des tyrans auxquels il enseignait l'astuce et la perfidie pour les rendre odieux[1]. Quand on songe à la gravité de ses travaux, au poids de ses pensées, on se demande avec étonnement quelle souplesse d'esprit devait donc avoir l'auteur de l'*Histoire de Florence* et des *Discours sur Tite-Live,* pour écrire la *Mandragore!* c'est Tacite et Térence dans un seul homme. Et quelle verve comique! Quel feu roulant de plaisanteries! Quelle peinture de caractères! Quelle habileté de mécanisme! Quelle entrain et quelle liberté d'allures dans cette prose florentine, dialecte des maîtres! Mais aussi quelle licence de mœurs, quel dévergondage, quelle dépravation!!! C'est la justification de l'adultère, au nom des livres saints. Jamais le clergé n'a essuyé plus sanglante satire. Frère Timothée est le cousin germain de Tartuffe, avec cette différence que le premier n'est ni méchant ni hypocrite, et qu'il se prête au mal le plus naturellement du monde pour faire entrer de rondes sommes à son couvent. Tartuffe au moins n'est pas un prêtre, c'est la personnification de l'hypocrisie. Timothée, c'est un moine dont l'immoralité retombe injustement sur l'ordre monastique tout entier, car il n'est pas représenté comme une exception monstrueuse, mais comme un caractère, un brave ecclésiastique, un saint homme prêt à tout faire, le mal comme le bien, pour l'amour de Dieu. *O tempora! O mores!* Et cette pièce fut jouée devant Léon X, qui y prit tant de plaisir qu'il voulut la revoir une seconde fois! A la même heure surgissait, derrière la toile, le fantôme de Luther : la cour de Rome riait sur un volcan [1].

---

[1] Dans *le Prince*.

Je ne veux pas m'arrêter à tous ces poëtes de second ordre, dont les œuvres immorales n'ont pas même pour excuse l'éclat du talent. Les auteurs comiques abondent dans ce siècle; c'est assez dire qu'il y en eut beaucoup de médiocres. Quelques-uns pourtant, comme Cecchi, Lasca, Dolce, Parabosco, Ercole Bentivoglio, rival de l'Arioste pour la beauté des vers, Francesco d'Ambra, habile à manier la langue florentine, Ruzzante et Andrea Calmo, renommés tous deux dans la comédie populaire, enfin les académiciens *Intronati* de Sienne, se distinguent par la conduite de l'intrigue et les qualités du style.

---

[1] Machiavel a écrit trois autres comédies : la *Clitie*, une comédie en vers et une autre qu'on a nommée avec raison *Commedia sine nomine.* Elles n'ont rien ajouté à sa réputation et, avec moins de talent, elles ont plus d'impudeur.

Cecchi. — Le Florentin Cecchi (qu'il ne faut pas confondre avec Secchi, poëte milanais auteur de plusieurs comédies, dont l'une fournit à Molière le sujet du *Dépit amoureux*), Cecchi, le comique le plus fécond de son siècle et le plus remarquable d'entre ceux que je viens de citer, s'entendait merveilleusement à revêtir d'un costume moderne les comédies de Plaute et de Térence. Il savait d'ailleurs introduire dans ses pièces de piquantes aventures arrivées de son temps, et il avait assez d'imagination pour créer de nouvelles intrigues. Ses deux premières comédies, *la Dot* et *la Femme*, imitées l'une du *Trinummus*, l'autre des *Ménechmes* de Plaute, sont précédées chacune d'un prologue où l'auteur, en jouant sur les mots qui servent de titres à ses deux pièces, nous révèle une plaie sociale qui est le plus grand fléau des familles et un des signes les plus manifestes de la corruption des mœurs. Écoutez le prologue de *la Dot :* « Les comédiens, dit l'auteur, veulent d'abord vous donner *la Dot,* et ensuite *la Femme.* Ils se conforment, comme vous voyez, à l'usage; aujourd'hui, quand on traite d'un mariage, c'est toujours de la dot que l'on parle. Pour le reste on y songe peu. Quel est le caractère de la future? Quel est ou quel était son frère? Ressemble-t-elle à sa mère? Quelle éducation a-t-elle reçue? Quels sont ses principes, ses mœurs? Bagatelles que tout cela! On a fini là-dessus en deux paroles; pourvu que la dot soit bonne, on s'inquiète peu du reste, dont tout l'argent du monde ne peut cependant tenir lieu. »

Je place Cecchi dans mon estime au-dessus de tous les poëtes comiques de son pays, pour avoir écrit ces lignes qui valent mieux que toutes les comédies du monde pour l'enseignement de l'humanité. C'est remplir une grande mission que de signaler et de flétrir de pareils abus. Le poëte est un moraliste aussi. Le beau est inséparable du bien :

C'est pour la vérité que Dieu fit le génie,

a dit le poëte moderne. Il pouvait dire également *pour la vertu*, car

La gloire ne peut être où la vertu n'est pas[1].

---

[1] Lamartine, ode-épître à Lord Byron.

Ne croirait-on pas que c'est à notre siècle que s'adresse le poëte italien, à notre siècle si avide de luxe et des jouissances qu'il amène? Qu'on y prenne garde, *luxe* et *luxure* sont deux mots de la même famille, l'un est la racine de l'autre. Sont-ils dignes d'attirer sur eux les bénédictions du ciel, ceux qui épousent l'argent sous prétexte d'épouser la femme, au risque d'associer pour la vie entière des caractères inconciliables? Consultez les convenances, sans doute; mais consultez votre cœur avant tout. Est-ce donc chose si facile que de trouver un autre soi-même en qui l'on puisse épancher son âme pour doubler son existence, vivre, agir et penser à l'unisson? Deux êtres qui ne sont pas enchaînés l'un à l'autre par les liens d'un éternel amour peuvent-ils vivre dans un perpétuel tête-à-tête, et connaître les joies sereines et douces du foyer, les seules joies véritables d'ici-bas? Malheur à l'homme qui ne trouve pas chez lui le bonheur!

Nous venons d'entendre la voix d'un poëte honnête homme. Comment se fait-il donc qu'il soit descendu lui aussi à des scènes de libertinage et d'adultère? C'est pour peindre son siècle et montrer sans doute par le fait ce qui arrive quand on prend la dot avant la femme et la femme pour la dot.

L'*Assiuolo*, dont le titre seul est un scandale comme la *Mandragore*, a été jouée à Florence devant Léon X, et tel était pour le jovial pontife l'attrait des scandales amusants, qu'il fit représenter sur deux théâtres, dans la même salle, l'*Assiuolo* et la *Mandragore*, faisant alterner les deux pièces l'une avec l'autre, acte par acte, en sorte que la seconde servait d'intermède à la première et la première à la seconde.

Cecchi ne se borna pas à écrire des comédies, il composa aussi des tragédies en grand nombre. Il savait passer du plaisant au sévère avec cette souplesse de talent dont l'Italie nous a offert déjà tant d'exemples. L'Italien écrit avec son imagination plus qu'avec son cœur, c'est moins l'homme que l'artiste qu'il fait paraître.

On faisait marcher ensemble dans ce siècle l'immoralité et la foi. Cecchi, après une comédie pleine de licences et de gravelures, racontait les miracles de la vie des saints et les mystères de l'Évangile. La foi, au lieu d'être le soutien de la morale, n'était donc, pour bien des gens, qu'une routine sans influence sur la vie. Et cependant, qu'est-ce que la piété sans la vertu? Peut-on aimer, servir et honorer Dieu sans respecter les mœurs? Le mal n'est-il pas la négation de Dieu? Qu'est-ce que l'Évangile, s'il n'est pas avant tout le code de la morale et d'une morale sans pitié pour les faiblesses humaines? Jugez maintenant si les fléaux de Dieu ne devaient pas s'abattre sur une société où la religion servait d'enseigne à l'immoralité. Ce mélange de dévotion et de licence, qui caractérise ce siècle, nous allons le rencontrer encore dans les œuvres d'un homme qu'il est nécessaire de connaître pour achever de peindre l'état social de l'Italie, et la dégradation de l'art en même temps que des mœurs.

Pierre Arétin. — Pierre Arétin, un des hommes les plus infâmes qui aient souillé la terre de leurs vices, est le plus célèbre des poëtes comiques de second ordre. Il a cultivé tous les genres sans exceller dans aucun. La nature l'avait pourtant doué d'une imagination puissante. Mais l'abus qu'il a fait de ses talents l'a empêché d'atteindre les sommets, et quand on connaît sa vie, on est tenté de vouer au mépris des hommes assez éhontés pour surnommer *divin* un homme plus digne de la potence que de la gloire. Cet enfant bâtard, attaché pendant sept ans au service de Léon X et de Clément VII, fut chassé de Rome pour avoir écrit des sonnets de mauvais lieu *Sonetti lussuriosi*, que jamais personne n'a osé traduire en français, et dont le latin lui-même, le *latin qui dans les mots brave l'honnêteté*, ne s'est jamais rendu coupable dans les siècles les plus dépravés de Rome. Tour à tour obscène, satirique et adulateur, il n'est pas un de ses écrits qui ne soit une dégradation de caractère. La passion de l'or avait creusé l'abîme où son âme tout entière s'était engloutie. Pour de l'or, il corrompait son siècle; pour de l'or, il traînait dans la boue les plus honnêtes gens; pour de l'or, il encensait les princes dans des discours où l'hyperbole dépassait les dernières limites de l'impudeur. Il avait choisi Venise pour son séjour. C'est de là qu'il lançait ses écrits orduriers, enfantés dans la débauche et l'orgie; et c'est de là aussi qu'il lançait ses invectives et ses injures contre les hommes dont il avait à se plaindre, et surtout contre les grands qui lui marchandaient leurs faveurs.

Il fallait pour le désarmer lui payer son silence, comme on jette à un chien la curée pour l'empêcher d'aboyer et de mordre. A force d'impudence, d'effronterie et de cynisme, il se fit souvent de mauvaises affaires, subit dans diverses rencontres les plus honteux châtiments, et fut exposé vingt fois à perdre la vie. Aussi lâche qu'il était insolent, il tremblait à la moindre menace. Néanmoins il était entouré d'admirateurs. Non pas qu'il fût aimé : de tels hommes ne sont pas faits pour inspirer l'amour; mais la crainte de son fiel et l'encens de ses louanges le faisaient porter aux nues par les dispensateurs de la renommée. Les deux souverains qui se disputaient l'Italie, Charles-Quint et François Ier, cultivaient l'Arétin pour assouplir la *cavale indomptée*. Le poëte les flattait tour à tour, mesurant ses éloges à leurs largesses [1]. Charles-Quint, en le comblant d'honneurs et de présents magnifiques, l'emporta sur son rival dans l'estime de l'Arétin, qui épuisa pour lui le vocabulaire de l'admiration. Pour une âme héroïque, c'était un déshonneur que de s'entendre louer par cette âme vénale; mais l'Empereur connaissait l'Italie, et il se laissait encenser. L'Arétin recueillait la gloire en semant la bassesse. On accourait de partout pour voir et visiter le grand homme qui mettait sa patrie sous le talon de l'étranger. Et le poëte, ivre d'orgueil, se nommait lui-même le *divin Arétin!* il donnait son portrait en présent jusqu'au roi de France! il faisait frapper lui-même en son honneur des médailles qu'il envoyait non-seulement à ses amis, mais aux princes; ce qui fit demander, dit-on, à un ministre étranger [2] de quel pays il était roi.

Pour mettre le comble à ses infamies, il ne lui restait plus qu'à briguer la pourpre romaine dont il voulait colorer ses vices, et à écrire dans ce but, avec cette plume cynique toute trempée de fiel et de fange, des livres pieux qui, au milieu de ses œuvres, font l'effet d'un autel au sein d'un lupanar.

---

[1] On l'a nommé avec raison le *fléau des princes*.

[2] Ibrahim Pacha.

Ne lui demandez pas la noblesse [1], ne lui demandez pas même l'élégance et la grâce : il avait l'âme trop vile pour imprimer à son style le cachet des maîtres :

> Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

Il écrivait à la vapeur, comme on fait de nos jours, avec une facilité merveilleuse, mais avec tout le désordre qu'il mettait dans sa vie. C'était un homme universel : il avait du goût et des aptitudes pour tous les arts. Et si, avec de si belles facultés, il n'a réussi à créer aucun chef-d'œuvre, c'est un châtiment digne de servir d'exemple à la postérité. Le talent peut exister sans la vertu; mais jamais, sans l'amour du bien, le génie n'élèvera de monument impérissable.

C'est à ses comédies que l'Arétin doit la meilleure part de sa renommée. Il y est immoral comme partout; mais c'est un caractère qui lui est commun avec tous les poëtes comiques de son siècle. Il ne l'emporte sur eux qu'en grossièreté. Ses pièces, d'ailleurs fort irrégulières, abondent en traits d'esprit et en situations plaisantes. On y rencontre même du vrai comique de caractère; mais l'Arétin, toujours satirique quand il n'est pas flatteur, attaque sans vergogne tous ceux qui lui déplaisent, c'est-à-dire tout ce qu'il y avait d'honorable en Italie. Un homme pervers peut encore aimer la vertu, mais il n'aimera jamais les hommes vertueux. C'est donc par son caractère aristophanesque que l'Arétin se distingue de ses rivaux dans la comédie. Quand la société permet qu'on immole ainsi sur la scène à la malignité publique tout ce qui est digne du respect et de la vénération des hommes, elle est bien malade, et les tyrans ne sont pas loin!

Voilà la comédie italienne au seizième siècle. Dans l'art comique comme dans l'art tragique, l'Italie a devancé la France; mais la France, au siècle suivant, a bien surpassé l'Italie. Aucun poëte comique au delà des Alpes n'a balancé la gloire de Molière, comme aucun poëte tragique celle de Corneille et de Racine. Les poëtes dramatiques de l'Italie ont manqué d'originalité, mais non pas de talent. Sans leur exemple, la France du dix-septième siècle n'aurait pas atteint dans le drame une si haute perfection. La critique française a été injuste envers l'Italie, mère de l'art moderne : *Alma parens!* Par ignorance, les Français ont dédaigné la comédie plus encore que la tragédie italienne. Par amour-propre national, les Italiens à leur tour ont trop exalté leurs poëtes dramatiques, habiles imitateurs de l'antiquité, mais nullement doués du génie créateur. Nous verrons l'Italie rendre hommage à la France en imitant dans le drame les poëtes du grand siècle. A chacun sa part : l'âge d'or de la littérature italienne a vu briller deux poëtes qui, en France, n'ont pas eu et n'auront peut-être jamais de rivaux. Au Tasse et à l'Arioste ajoutez le Dante, et vous aurez dans l'épopée un triumvirat de génie incomparable. Aucune nation moderne ne disputera cette gloire à l'Italie. Le génie de l'art a déposé sur son front la couronne épique où trois diamants sont enchâssés. Mais c'est à la France qu'appartient la palme du théâtre.

---

[1] Excepté dans sa tragédie d'*Horace*, où la dignité du genre l'a forcé d'être noble. Cette tragédie a certaines qualités supérieures. Sous le rapport de l'unité d'action, Corneille dans le même sujet n'a pas égalé l'Arétin.

Le drame pastoral.

Telle fut cependant la fécondité dramatique de l'Italie au seizième siècle, que deux nouveaux genres y furent créés : le *drame pastoral* et l'*opéra*. L'histoire de ce dernier genre, qui apparut à la fin du seizième siècle, sera mieux placée au siècle suivant; c'est alors seulement qu'il acquit toute son importance. Mais nous ne pouvons pas abandonner le drame italien de la renaissance, sans dire un mot du genre pastoral illustré par deux chefs-d'œuvre.

Le drame pastoral est né de l'églogue, genre grec et plus encore italien, auquel les muses de Sicile ont donné le jour et que le cygne de Mantoue a rapporté dans sa patrie.

L'Italie est une idylle vivante, une seconde Arcadie. Les beautés du climat, les charmes de la campagne et le mystère des forêts devaient faire surgir dans l'imagination des poëtes ce monde idéal de bergers et de pasteurs, menant sous un ciel serein une vie douce et paisible, et ne connaissant d'autres orages que ceux du cœur. Dans des temps agités, comme le seizième siècle, cette poésie champêtre devait sourire aux esprits comme un phare dans la tourmente sourit aux marins fatigués des flots. Le gracieux Théocrite et le doux Virgile murmuraient à l'oreille leurs suaves mélodies et montraient aux yeux leurs riants tableaux. Le siècle était avide de spectacles et d'actions. L'églogue devait se convertir en drame. Sa transformation était facile : les bergers de Théocrite et de Virgile étaient mis en scène, et dans Virgile leur existence était déjà pleine d'incidents dramatiques. Que restait-il à faire? Introduire dans l'églogue une succession de personnages et d'événements subordonnés à une action principale et marchant vers un même but. Toutefois les mœurs étaient trop raffinées pour que l'on songeât à conserver au théâtre la simplicité rustique des bergers de Sicile. Déjà le poëte romain avait habillé ses pâtres en courtisans. Pour la dignité de la scène et les convenances des cours, il fallait créer des bergers héroïques, initiés à toutes les délicatesses du langage. On se plaça en pleine mythologie, et l'on imagina des bergers d'Arcadie, fils des divinités champêtres, des bergers dignes d'avoir vécu en société avec Apollon, quand le dieu de la poésie et de la lumière, banni du ciel pour enseigner son art divin aux gardiens des troupeaux, se fit berger lui-même. On pouvait sans invraisemblance faire parler ces bergers comme on parle à la cour. Leur vie devait s'écouler sans contrainte, dans les plaisirs et dans la joie, au milieu du cortége de Pan et de Diane : les satyres, les faunes, les sylvains et les nymphes. Le personnel du drame satyrique était entré dans l'églogue. Seulement les joyeux compagnons de Silène sont rejetés à l'arrière-plan du tableau; les bergers et les nymphes sont au premier rang. La musique et la danse, la chasse et l'amour, voilà leurs occupations. La musique et la danse étaient un divertissement; les nymphes blessées à la chasse fournissaient au drame des incidents tragiques; mais la seule passion dont on pût faire le pivot du drame, c'était l'amour. L'amour était ennobli par ces bergers héroïques, adressant leurs hommages à ces chastes filles des eaux, des forêts et des bois. On comprend sans peine ce qu'apportaient de charme ces nouveaux personnages et ces chœurs de nymphes et de satyres, à des spectateurs fatigués des sanglantes horreurs de la tragédie et des tableaux obscènes de la comédie. Le sensualisme des cours y trouvait sa pâture ; mais au moins l'idéal avait sa part. C'est dans ces conditions que le drame pastoral naquit à Ferrare. Ange Politien, dans son *Orphée*, en avait eu le pressentiment lointain ; Cinthio, dans son *Églé*, marquait en quelque sorte la transition entre le drame satyrique et le drame pastoral dont Agostino Beccari, dans son *Sacrifizio*, est regardé comme le premier inventeur. La pièce n'offre d'ailleurs rien de remarquable dans l'exécution ; mais la conception en est originale. Beccari n'est pas l'Eschyle, mais il est le Thespis de ce nouveau drame ; il appartenait au plus grand poëte de ce siècle de donner à ce genre fantastique le sceau du génie.

L'Aminta.

L'Aminta du Tasse est une merveille. Pour en bien comprendre la valeur, c'est le poëme qu'il faut considérer plutôt que le drame. Sans doute la pièce est composée avec art, et ses personnages de fantaisie semblent pris dans la nature, tant on y sent battre le cœur humain. Mais le sujet est très-simple et l'action ne paraît sur la scène qu'en dialogues et en récits. Ce qu'il y a dans ce drame, c'est le génie de l'épopée et du lyrisme ; disons mieux : c'est le génie de la forme. L'élégance y est poussée si loin qu'elle devient un défaut. Du premier mot jusqu'au dernier tout le style est en fleurs, et ces fleurs sont si bien choisies, si riches et si bien alignées, que le regard à la longue se fatigue à les contempler. On voudrait y voir parfois de ces heureuses négligences comme on en rencontre sous la plume d'Arioste. Il n'y a pas de beauté sans contraste ; pas d'accord parfait sans accords discordants. Mais quelle mélodie dans ces vers admirables ! Métastase lui-même, le plus musicien des poëtes, n'a pas surpassé l'ineffable douceur de cette langue parfumée, caressante et pure comme au printemps le souffle embaumé de la brise. Jamais non plus on n'a peint l'amour avec plus de délicatesse et de grâce, et quelquefois même de pathétique : le poëte y est plus naturel que dans la *Jérusalem*. La chose aurait de quoi surprendre dans un sujet purement fantastique, si l'on ne savait qu'une réalité se cache sous le manteau de la fiction. L'*Aminta* est l'œuvre d'un courtisan comme l'*Esther* de Racine, et l'œuvre d'un amant qui veut plaire à la reine de ses pensées en montrant tout ce que son cœur contient de sensibilité et de généreux dévouement. C'était l'époque où le Tasse se livrait avec toute sa candeur et sa vanité de poëte aux enivrements de la cour de Ferrare, et où il aspirait à l'amour de la princesse Éléonore, amour sans espoir, qu'il cachait comme un crime et dont il sentait toute l'inanité. C'est lui qu'il a peint sous les traits de Tirsis, ce berger qui ne sait pas fixer son cœur et que l'amour a rendu malheureux. On pourrait dire même qu'il est cet *Aminta* brûlant pour une nymphe insensible. Il met dans la bouche de Tirsis l'éloge du duc Alphonse, des princesses de la cour et des poëtes qui en font la gloire. Tout cela est admirable de poésie et approprié aux mœurs pastorales. On reconnaît encore la situation personnelle de l'auteur dans l'admirable chœur du premier acte, où il célèbre l'âge d'or en maudissant la contrainte qui a banni des mœurs les vrais plaisirs, les joies intimes, les épanchements de la tendresse. Voilà ce qui fait l'intérêt de la pièce et la naïveté des sentiments que le poëte exprime.

Toutefois il y a encore ici, comme dans tous les poëmes de l'auteur, des recherches d'esprit et des jeux de mots jusque dans les moments les plus passionnés; mais ils n'apparaissent qu'à de rares intervalles. C'est un mérite inappréciable d'avoir su mettre autant de cœur que d'imagination dans un genre aussi artificiel. Je me sers ici du mot *genre*, parce que le terme est reçu; mais c'est un terme impropre : ce mot ne devrait désigner que le drame en général. La tragédie et la comédie sont déjà des espèces; à plus forte raison le drame pastoral qui, sous la plume du Tasse, n'est à vrai dire qu'une subdivision de la tragédie, une espèce dans l'espèce. Rien n'est changé dans le mécanisme théâtral : ce sont d'autres personnages et d'autres mœurs; au lieu de héros, ce sont des demi-dieux. Mais ces personnages et ces mœurs sont du domaine de la fiction; et le drame est avant tout une peinture idéale de mœurs réelles. Le drame pastoral est donc un genre faux, qui ne peut avoir d'autre valeur que le talent du poëte. Il a eu de la vogue, parce qu'il avait reçu la consécration du génie; mais l'œuvre du Tasse était une brillante exception. Entre les mains de ses imitateurs, le drame pastoral ne devait être qu'un instrument de désorganisation littéraire, qui précipita la décadence de la poésie italienne en servant de prétexte à toutes les extravagances du *bel esprit*.

Parmi les imitateurs du Tasse, il en est un qui s'est élevé jusqu'au génie par un drame trop célèbre pour ne pas trouver place dans ce rapide aperçu.

Le Pastor fido.

Le *Pastor fido* de Guarini est compté avec raison au nombre des chefs-d'œuvre de la poésie italienne; mais c'est une œuvre de décadence, où l'artifice a déjà remplacé la nature. L'auteur, qui vivait comme le Tasse à la cour de Ferrare, s'est consumé en vains efforts pour effacer la gloire de son rival. Des fonctions à la cour, de nombreuses missions diplomatiques et des procès ruineux, absorbaient presque tout son temps. J'incline à penser que ce fut un bonheur pour sa renommée; car, s'il en avait eu le loisir, il aurait sans doute essayé la lutte sur le terrain de l'épopée, où il aurait payé cher sa témérité.

Il se borna à rivaliser dans le drame pastoral, et il réussit, non pas autant qu'il l'avait espéré, mais assez du moins pour doter son pays d'un chef-d'œuvre de plus. Il avait une telle confiance dans ses talents, qu'il fit pour son rival une chose que les plus généreux ont peine à faire pour leurs amis : il corrigea de sa main l'édition des œuvres du Tasse. C'est un dévouement bien louable et qui rachète bien des petites vanités. Il faut s'étonner qu'après cette preuve apparente de désintéressement, les fumées de l'amour-propre aient empêché Guarini de rendre hommage au génie d'un poëte dont il reconnaissait la supériorité dans l'épopée, et qu'il aurait dû proclamer son maître dans la pastorale, en laissant à la postérité le soin de lui assigner sa place à côté ou au-dessus de l'immortel auteur d'*Aminta*. Mais il avait l'ambition de s'élever plus haut que lui, et la vanité de s'en déclarer l'égal.

N'insistons pas. C'est le travers des poëtes de se donner à eux-mêmes le brevet du génie. Guarini n'avait que le tort de dire tout haut ce que d'autres pensent tout bas. Il y a souvent dans la modestie des hommes de lettres plus de calcul que de sincérité. Heureux ceux qui se connaissent assez pour n'avoir pas besoin de se surfaire, et qui savent trop ce que vaut la gloire pour se laisser enivrer par des louanges vaines.

Guarini avait une grande qualité : il cherchait la perfection dans l'art des vers. Comme le Tasse, et plus encore que lui s'il est possible, il soumit ses œuvres à l'appréciation sévère des premiers littérateurs de son siècle, avant de les livrer à la publicité. Heureux temps, où les écrivains trouvaient des amis assez éclairés et assez dévoués pour revoir attentivement leurs écrits, et avaient eux-mêmes assez conscience de leur art pour se rendre aux justes observations de la critique! Guarini consacra presque tous ses loisirs au *Pastor fido* qu'il travailla et retravailla sans cesse, pour arriver à force d'art au naturel, but suprême de l'art, qui a besoin d'artifice, mais qui s'étudie à le cacher. C'est ainsi qu'il est parvenu à donner un corps à la fantaisie pure, et une expression vraie aux plus fausses pensées.

La critique est partagée sur le mérite relatif de l'*Aminta* et du *Pastor fido*. Les uns préfèrent le poëme du Tasse, d'autres celui de Guarini; d'autres enfin les placent sur la même ligne. Nous croyons, nous, que le Tasse, ici comme dans tous les genres qu'il a abordés, surpasse tous ses contemporains. Non-seulement personne ne l'a égalé dans le poëme héroïque, mais il reste encore par ses sublimes *canzoni* le premier lyrique de son siècle, comme il en est le premier poëte dramatique par le *Torrismondo* et l'*Aminta*.

Je n'analyserai pas ici le *Pastor fido*, qui n'est qu'un pot-pourri dramatique où tous les genres sont mêlés et confondus. Je ne veux en parler qu'au point de vue moral et au point de vue du style.

Ce drame est plein d'inconvenances et d'indécences tantôt voilées et tantôt sans voile. Il y a là des nymphes sans pudeur, que le poëte semble avoir ramassées au coin des rues dans une nuit d'orgie. Le poëte connaissait son époque. Ce siècle buvait l'immoralité comme l'eau. Mais c'est travestir étrangement la mythologie que de faire jouer à des nymphes ce rôle ignoble de comédie éhontée. Le sensualisme païen n'allait pas jusque-là. Je n'hésite pas à flétrir ces peintures voluptueuses comme un piége séducteur tendu à la jeunesse par un poëte coupable, et d'autant plus coupable qu'il était maître de sa fantaisie, qu'il affichait des prétentions philosophiques et qu'il n'avait pas à peindre des mœurs réelles. C'est un funeste exemple qui eut et devait avoir des imitateurs. Dans la comédie, je vois surtout l'influence de la société sur la littérature; dans la pastorale de Guarini, je vois surtout l'influence de la littérature sur la société, et je dénonce des poëtes corrupteurs qui comme artistes ont droit à l'admiration, mais qui n'ont pas droit comme hommes à l'estime de l'humanité.

Lorsque Guarini fut envoyé à Rome par la ville de Ferrare, pour complimenter Paul V sur son élévation au trône pontifical, l'illustre cardinal Bellarmin lui reprocha, dit-on, d'avoir fait plus de mal à la religion et aux mœurs par son *Pastor fido* que Luther et Calvin par leurs hérésies. J'approuve la sévérité de Bellarmin, mais je doute que le grand théologien ait formulé un jugement aussi exagéré. Une hérésie qui brise l'unité de la foi, qui provoque les guerres les plus sanglantes et l'impiété, plus funeste que la guerre puisqu'elle est la mort de l'âme, ne peut être comparée avec les peintures immorales d'un poëme qui n'était pas conçu du moins dans un esprit d'hostilité à la religion. Que devait donc penser Bellarmin des comédies de Bibbiena et de Machiavel, représentées en cour de Rome devant le sacré collége? Quel progrès moral s'était accompli dans l'Église catholique à la fin du seizième siècle! Le protestantisme avait recruté la lie du clergé. L'ivraie s'était séparée du bon grain. Mesurez l'abîme qui sépare Bibbiena de Bellarmin et vous comprendrez la différence des temps. C'est sans doute en songeant au succès du *Pastor fido* que l'austère controversiste était frappé de l'influence délétère de ce drame séduisant. On réussit mieux en flattant les vices des hommes qu'en leur montrant le chemin de la vertu. Mais acheter la gloire à ce prix, c'est la payer trop cher. Mieux vaut l'honneur dans l'obscurité que la renommée dans l'infamie!

Je ne comprends pas qu'on puisse comparer le style de Guarini à celui du Tasse. L'auteur du *Pastor fido* connaît tous les secrets de l'art : ses récits ont autant d'élégance que d'entrain; ses descriptions champêtres sont colorées d'une douce lumière; le dialogue, qui souvent se traîne, est parfois très-vif et très-passionné. Il y a des situations touchantes où le poëte sait remuer la fibre du cœur; mais au milieu de toutes ses qualités, que d'idées fausses! que d'affectation! que de surabondance étudiée!

On s'étonne que le poëte soit à l'aise au milieu de tous ces raffinements de style, et qu'il paraisse naturel, alors même qu'il n'est qu'ingénieux; mais en y regardant de près, on découvre bientôt l'artifice, et on admire l'artiste plus que le poëte. L'artiste, en effet, est d'une habileté merveilleuse. Toutes les formes de versification lui sont familières, et il passe de l'une à l'autre avec autant de facilité qu'un virtuose en met à parcourir toutes les gammes de son clavier. Comme musicien de style, Guarini est à la hauteur du Tasse. Ses vers, sans être plus mélodieux, se prêtent mieux encore à l'inspiration musicale. Le Tasse est parfois monotone, et l'harmonie est plus intérieure. Guarini est toujours varié, et ses cadences et ses rhythmes accentués, sautillants, saccadés, font jaillir la note sous les paroles. On croirait lire un drame lyrique de Métastase. C'est déjà la même mythologie de cour. La pompe du spectacle, les chœurs, le ballet du jeu de la *Cieca* accompagné du chant et de la symphonie, tout annonce le mélodrame; il n'y manque que la main d'un Pergolèse.

Voilà au seizième siècle le drame italien sous toutes ses formes, auxquelles on pourrait ajouter encore la création de l'opéra. Qu'on n'accuse donc pas de stérilité dramatique le siècle de la renaissance en Italie. L'action y fait défaut, mais non pas l'habileté du mécanisme ni la perfection du style.

Nous sommes loin d'avoir donné une idée complète de la fécondité littéraire de ce grand siècle. Que de richesses nouvelles si nous voulions parcourir les chefs-d'œuvre didactiques imités de

Virgile, mais imités avec indépendance : tels que les *Abeilles* de Ruccellai; la *Coltivazione* de l'Alamanni, un des plus beaux poëmes de l'Italie, trop inconnu en France; la *Nautica* du savant Bardi, célèbre aussi dans l'églogue et le sonnet; *l'Art poétique* du Muzio, écrit en italien et pour l'Italie; puis les satires *horaciennes* de l'Arioste et de son habile imitateur, Ercole Bentivoglio, intéressantes pour l'histoire des mœurs comme pour les perfections du style; et les emportements *juvénalesques* de l'Alamanni, banni de Florence, lançant, comme le Dante, du fond de son exil, l'invective à sa patrie, et comme lui appelant contre elle la main de l'étranger pour la délivrer de ses tyrans [1]; puis la satire burlesque de Berni et de son école qui n'a rien de commun, pour le style, avec les formes triviales et grossières de l'école de Scarron, mais qui poussa la licence à ses dernières limites; — je ne parle pas des satires sans nom de l'Arétin, chefs-d'œuvre de grossièreté, d'effronterie et de bassesse, que l'art condamne autant que la morale — enfin les innombrables productions lyriques de cette époque dont l'énumération serait trop longue; car un nombre infini de poëtes de talents divers se sont exercés dans ce genre, qui ne demande qu'une heure d'inspiration.

CHAPITRE V.

LA POÉSIE LYRIQUE.

Les écrivains les plus éminents de ce siècle ont cultivé avec prédilection le *sonnet* et la *canzone*, à l'exemple et à l'imitation de Pétrarque. Le cardinal Bembo en avait donné la première impulsion en ramenant la poésie italienne à l'élégance et à la pureté de Pétrarque. Le modèle était dangereux; ceux qui voulurent l'imiter pour le fond comme pour la forme ne firent qu'exagérer ses défauts, sans lui dérober le secret de son style. Mais quelques-uns, tels que Molza, Cappello, Muzio, Varchi, Caro, conservèrent assez d'indépendance d'esprit et assez de puissance d'imagination pour s'exprimer eux-mêmes en ne demandant à Pétrarque que la perfection de sa langue. D'autres eurent le courage de s'affranchir du joug de l'imitation, et enrichirent la poésie italienne en ajoutant l'énergie à la grâce pétrarquesque. Casa versa la vigueur dans les veines de la poésie énervée. Une autre école, l'école napolitaine, suivit une direction nouvelle et se distingua par un grand art de composition. Costanzo, le plus original et le plus habile des poëtes napolitains, donna malheureusement dans toutes les subtilités raffinées des poëtes à la mode, et ses nombreux imitateurs, s'autorisant de son exemple, peuplèrent le Parnasse de poétiques extravagances.

---

[1] Alamanni invoquait François I^er^, comme le Dante avait invoqué l'empereur d'Allemagne.

Tous ces poëtes venaient échouer contre le même écueil : l'amour de tête, l'amour non pas idéal, mais idéaliste; l'amour sans réalité. En pratique, la plupart étaient très-positifs; en théorie, c'étaient des amoureux de fantaisie, analysant les perfections imaginaires de leurs dames, et, dans leurs abstractions sentimentales, faisant voltiger l'âme aimante sur toutes les tresses des cheveux, comme sur tous les traits du visage de la femme aimée, pour se reposer au balcon de ses yeux. De là elle embrasait de ses rayons de flamme le cœur aimant qui se fondait comme la cire au soleil. Puis, pénétrant au sein de l'âme aimée, le poëte, car je ne dis pas l'amant, le poëte, veuf de son âme et de son cœur, était mort et ne vivait plus que dans l'âme de celle qui l'avait converti en un brasier dont il ne restait plus que la cendre. C'est là le fond de tous ces sonnets langoureux, où les mots jouent ensemble dans un cliquetis de phrases qui brillent sans échauffer. Faut-il en vanter la forme? La langue est belle sans doute, mais qu'est-ce que le style quand il ne vient pas du cœur? On cherche l'homme et l'on ne trouve le plus souvent que l'auteur : voilà l'impression générale que laissent les productions lyriques du seizième siècle. Guarini, qui s'est également exercé dans ce genre, y apparaît avec les qualités, mais aussi avec les défauts exagérés encore de son *Pastor fido*. Deux autres poëtes, Guidiccioni et Alamanni sont sortis de l'ornière commune pour déplorer les malheurs de l'Italie, reine découronnée qui rampait comme une esclave aux pieds des tyrans. Mais c'est encore à Torquato Tasso qu'appartient le sceptre du lyrisme.

Dans ce genre, le Tasse hérita de son père la noblesse de l'expression, l'harmonie du style et la libre imitation des anciens. Rarement il atteignit la perfection, parce qu'il ne songeait pas à faire des chefs-d'œuvre lyriques. Ses *sonnets* et ses *canzoni* n'étaient que des distractions d'esprit ou des pièces de circonstance. Mais il est toujours inspiré, et aux qualités paternelles il ajoute l'élévation des idées et la chaleur du sentiment. Bernardo avait pris Horace pour modèle; Torquato eut l'ambition de suivre le vol de Pindare. Aussi mit-il plus de grandeur dans la *canzone* que tous les poëtes de l'Italie, sans en excepter Pétrarque. Comme tous les poëtes lyriques de son temps, il célébra l'amour; ses odes érotiques tiennent parfois d'Épicure plus que de Platon. Mais il a célébré aussi des héros, les héros de la tiare, et a semé le germe de l'ode sacrée dans de pieux cantiques. Le Tasse pouvait être le David de l'Italie, si son siècle ne l'avait détourné de sa voie, en faisant de l'amour profane le seul diapason de la lyre. L'amour divin trouva pourtant un digne interprète, et c'est à une femme qu'en revient la gloire.

Vittoria Colonna. — Le goût de la poésie était si général parmi les hautes classes de la société dans l'Italie du seizième siècle, que l'on a compté jusqu'à *cinquante femmes-poëtes*. Plusieurs se sont illustrées presque à l'égal des plus grands noms. Veronica Gambara, Gaspara Stampa, surnommée la *Sappho* de son siècle, Tullia d'Aragona, femmes de haute naissance, se sont immortalisées en chantant leurs amours. Mais la plus célèbre de ces muses de la grâce et de la poésie, est cette Vittoria Colonna, aussi distinguée par ses vertus que par ses talents; Vittoria Colonna, l'idéal de Michel-Ange, autre Béatrice de ce Dante du pinceau et des arts plastiques, autre Laure de cet autre Pétrarque, lequel tenait la plume de la même main qui avait conçu et exécuté le tableau du *Jugement dernier*, la statue de *Moïse* et le *Dôme de Saint-Pierre*, trois immortels chefs-d'œuvre dans trois genres différents, dont un seul suffirait à égaler l'auteur aux plus grands génies de tous les siècles.

Nous ne sortirons pas du seizième siècle sans déposer notre humble hommage aux pieds de Vittoria, figure angélique, la plus pure et la plus divine qu'ait produite l'Italie. Deux grands poëtes avaient été proclamés divins : le Dante et l'Arioste; encore n'était-ce qu'après leur mort. Vittoria mérita, pendant sa vie, cette apothéose. Et quand on songe que l'Arétin aussi s'était divinisé dans l'admiration de ses contemporains, on reconnaît qu'il y avait alors, comme il y a dans tous les siècles, deux sociétés distinctes : la *Cité de Dieu* et la *Cité de Satan*. Malheureusement la dernière était de beaucoup la plus nombreuse et se recrutait jusqu'au pied des autels. Mais, grâce à Dieu, nos regards peuvent se reposer sur une céleste apparition. Vittoria, fille du ciel, elles furent bénies les entrailles qui t'ont portée! La famille à qui tu dois ta naissance est célèbre dans les fastes de la noblesse italienne, mais combien tu l'as ennoblie par ta grande âme et ton cœur généreux! L'ange de la poésie et de la vertu a touché de son aile ton génie au berceau. Les grâces avaient paré ton front candide et dans tes yeux luisait le signe des élus. Jamais un souffle impur ne traversa ton âme, et le vice lui-même se purifiait en paraissant devant toi. Ah! si l'amant de Laure avait pu te chanter, le chœur des anges eût fait silence pour écouter sa lyre! Qu'il fut heureux celui qui te donna sa main! Qu'il fut heureux ton d'Avalos, lorsque, revenant de la guerre couronné du laurier vainqueur, il retrouvait une épouse fidèle assise à son foyer, pleurant en vers sublimes l'absence de son mari, et, fière de presser un héros dans ses bras, se consacrait à célébrer sa gloire! Que tu tremblais, Vittoria, en pensant aux dangers que courait ton époux sur les champs de bataille! Comme tu gémissais sur son sort et le tien, quand, à Ravenne, il fut fait prisonnier! Et lui, pour consoler sa tendre amie et tromper les ennuis de la captivité, il écrivait un dialogue sur l'*Amour*, adressé de Milan à la moitié de son cœur. Le temps des dernières épreuves et de la suprême séparation approchait pour toi, pauvre femme! La lyre ne fléchit pas le sort; Orphée eut beau charmer les dieux dans les enfers; il n'en ramena pas son Eurydice.

Frappé d'un coup mortel sur les champs de Pavie, d'Avalos survécut une année à ses blessures. Pour le détacher de l'Espagne, les princes de l'Italie lui offraient la couronne de Naples. L'ambition, unie à la voix du patriotisme, disait à la noble épouse : « Accepte, Vittoria, tu seras reine, et le plus beau joyau de l'Italie sera ton diadème. » Mais Vittoria, n'écoutant que la voix de l'honneur, écrivait à son époux : « Souviens-toi de la vertu, qui t'élève au-dessus de la fortune et des rois. Ce n'est point la grandeur des États ni les titres qui font la gloire; c'est par la vertu seule que s'acquiert l'honneur, qu'il est beau de transmettre sans tache à ses descendants. » Mais la dernière heure est venue; au lieu d'une couronne, préparez un cercueil, car d'Avalos va mourir. Il était loin d'elle, hélas! et sa main n'a pu lui fermer les yeux. Elle se renferma dans le deuil de son cœur, pour pleurer l'époux qu'elle avait perdu et pour chanter ses exploits à la guerre. L'élégie et l'ode héroïque jaillirent tour à tour de ses doigts harmonieux.

Jeune encore, ses vertus, son génie, ses malheurs rendaient sa beauté sacrée; et de grands princes aspirèrent à sa main. Aucun d'eux ne réussit à lui faire oublier d'Avalos. Elle lui resta dévouée à la vie, à la mort, et fut le plus parfait modèle de la fidélité conjugale. Durant sept ans, sa muse éplorée redit à l'Italie ses regrets et la gloire d'un époux mort au champ de l'honneur. « Si Alexandre eût été contemporain de Vittoria, dit l'Arioste dans le *Roland furieux*, il n'aurait pas désiré d'autre muse pour chanter ses exploits, et n'eût point envié la trompette d'Homère, qui célébra ceux d'Achille. »

Quand le temps, ce grand médecin de l'âme, eut amorti ses douleurs, elle tourna vers Dieu ses pensées, et l'Italie eut aussi son David sur les marches d'un trône. Elle fut la première qui publia un recueil de poésies sacrées, *rime spirituali*, empreintes d'un mysticisme élevé, quoique souvent trop subtile. Le cœur de la femme relevée de son abaissement par le christianisme, religion d'amour, est un vase d'élection où les eaux de la grâce devaient couler abondantes et pures, pour se répandre dans le sein de l'humanité dont elle est la mère. Vittoria fut le modèle des poëtes sacrés de l'Italie comme elle avait été le modèle de l'épouse chrétienne. Type accompli des filles d'Ève et de la femme forte de l'Évangile, son nom retentit dans les divins concerts des enfants de la lyre; et si elle avait vécu dans les siècles de la mythologie, elle eût mérité des autels.

Pourquoi faut-il que le goût du siècle pour la recherche et les jeux de mots ait aussi gâté son style, et qu'il y ait plus d'art que de nature dans les vers de cette femme inspirée, dont le cœur était plus grand encore que l'imagination! Je ne sais par quelle fatalité, les imitateurs de Pétrarque, ceux-là mêmes qui, comme Vittoria Colonna, ont conservé sa pureté, son élégance et sa grâce en y ajoutant une force et une gravité toutes viriles, n'ont pu éviter son imagination raffinée en matière de sentiment, et ont poussé la fantaisie jusqu'à faire douter de la sincérité de leur émotion. Il faut y voir autre chose encore que l'écueil inévitable de l'imitation : c'est un tour d'esprit particulier à l'Italie, c'est un défaut national. Quand l'Italien prend la plume pour chanter ses impressions, il imagine plus qu'il ne sent, et la fantaisie est toujours de moitié dans les combinaisons de sa pensée.

Voilà la poésie au siècle d'or de la littérature italienne. Quand on considère dans leur ensemble les grandes œuvres et les grands poëtes de cette époque féconde, on reste ébloui de tant de magnificence, et si la morale et le goût nous autorisent à faire nos réserves, l'art nous oblige à proclamer ce siècle, non-seulement le plus grand de l'Italie, mais le plus grand de l'Europe moderne dans le domaine de l'imagination. Si le dix-septième siècle en France s'éleva plus haut dans le drame, il lui resta de beaucoup inférieur dans les deux genres les plus poétiques : l'épopée et le lyrisme.

◆

QUATRIÈME SECTION.

LE SIÈCLE DE *SEICENTISTI*.

CHAPITRE Ier.

SITUATION POLITIQUE.

L'éclat dont avait brillé la poésie au siècle de Léon X disparut avec la génération des grands poëtes qu'avait formés le siècle précédent. Depuis la fin du seizième siècle jusqu'à Métastase, c'est-à-dire pendant un espace de cent et cinquante années, le génie italien fut couvert d'un nuage. On eût dit que la poésie, émue des malheurs du Tasse, s'était ensevelie avec lui dans sa prison. Ce fut, en effet, dès cette époque que s'établit le règne du mauvais goût qui corrompit la plupart des productions du dix-septième siècle, le plus stérile de l'Italie. Les auteurs de ce temps, *Seicentisti*, sont flétris par les Italiens eux-mêmes, jaloux de leur gloire littéraire. Nous pouvons donc, sans blesser aucune susceptibilité nationale, revendiquer les droits du bon sens et de l'art, et, sous les brillants dehors d'une pompe affectée, montrer l'indigence de la pensée et du cœur.

On se demande comment ce pays a pu tomber tout à coup dans une si complète décadence, après un siècle si fécond : c'est la faute des événements.

Après avoir été le théâtre de la rivalité sanglante des deux souverains les plus puissants de l'Europe, qui se disputaient sur son sein l'empire du monde, l'Italie, asservie à la maison d'Autriche, vit s'éteindre les dernières lueurs de sa liberté mourante. De quelle liberté pouvaient jouir les peuples soumis au joug de l'Espagne? La pensée, sous toutes ses formes, était emprisonnée dans un cercle de fer; elle n'en sortait que pour le bûcher. L'inquisition espagnole était un épouvantail suspendu comme une épée de Damoclès sur la tête des peuples. On n'avait de choix qu'entre l'éloge et le silence. Il fallait sans se plaindre subir la servitude ou consentir à encenser la tyrannie.

Tout patriotisme était séditieux; la pitié même pour les plus nobles victimes de l'intolérance politique ou religieuse était une révolte. Pour l'Espagne, il s'agissait moins d'étouffer l'hérésie que de consolider sa puissance : les intérêts de la politique passaient avant ceux de la religion. Aussi le pape lui-même était-il menacé, quand il montrait quelque velléité d'indépendance. Le concile de Trente, que le gouvernement espagnol imposait aux autres nations pour trouver prétexte à s'immiscer dans leurs affaires, il en faisait bon marché pour lui-même. La religion n'était donc, aux yeux de ces souverains catholiques, qu'un instrument de domination : *instrumentum regni.* Il était aussi dangereux d'élever la voix pour défendre l'Église que pour la combattre. On a surnommé l'époque de la convention le *règne de la terreur.* L'histoire aurait le droit d'infliger ce nom au régime espagnol en Italie non moins que dans les Pays-Bas. Le royaume de Naples, gouverné par des vice-rois, était devenu un repaire de brigands au service du pouvoir qui leur assurait l'impunité. Les citoyens ne recueillaient pas même les bénéfices du despotisme : il n'y avait plus pour eux de sécurité. Trois fois ce malheureux pays, soulevé d'indignation, tenta de briser ses fers, mais partout la trahison déconcertait le patriotisme. La Lombardie immobile, mais frémissante, avait les yeux tournés vers le Piémont, avant-garde de l'Italie au pied des Alpes, qui épiait, l'arme au bras, l'occasion d'arracher, lambeaux par lambeaux, la Péninsule à la maison d'Autriche. Les prétentions de la maison de Savoie ne datent pas de ce siècle. L'esprit de conquête était dans ses mœurs comme dans sa situation. La destinée des peuples leur suscite tôt ou tard des vengeurs.

La république de Gênes était également soumise à l'influence de l'Espagne. Venise était libre, mais elle achetait la liberté par le silence. Florence et Ferrare étaient deux foyers éteints d'où ne rayonnait plus la lumière du génie. Les ducs de Toscane tremblaient de donner de l'ombrage à l'Espagne.

Depuis la mort d'Alphonse II, le duché de Ferrare appartenait à l'Église. La célèbre maison de Gonzague avait expié dans le sang ses sympathies pour la France, et marchait à sa ruine par des sentiers immondes. Les ducs de Parme de la maison Farnèse, à l'exception du prince Alexandre, un des plus grands capitaines de l'époque, furent des tyrans de la pire espèce, des souverains corrompus et incapables, les derniers des hommes s'ils n'étaient pas nés sur un trône. Quelques-uns pourtant, amis des arts, favorisèrent l'essor de l'*opéra*, et c'est un service dont il faut leur savoir gré. Les princes de la maison de Savoie, bien supérieurs sans doute par le caractère à tous ces misérables souverains dont le bras efféminé ne pouvait pas plus soutenir le sceptre que l'épée, les ducs de Savoie, Macédoniens de l'Italie, à la tête de leurs vaillants montagnards, jouaient sans cesse leur couronne au jeu des batailles, et faisant alliance avec la fortune, ajoutaient de nouveaux fleurons à leur couronne, mais ce n'étaient pas ceux de la poésie. C'est de la poésie territoriale écrite en caractères de sang qu'il fallait à ces futurs conquérants de la Péninsule.

Voilà où en était l'Italie au dix-septième siècle. Que pouvait-on espérer de la poésie, quand les plus hautes sphères de la pensée lui étaient interdites; quand la corruption des mœurs, conséquence du despotisme qui tarit la source des généreuses passions de l'âme, avait énervé ce peuple déjà si naturellement porté à l'indolence; quand enfin l'énergie des convictions ne venait pas le réveiller de son sommeil d'esclave aux pieds de ses tyrans subalternes, étonnés sans doute de tant de patience à supporter la servitude? Les poëtes crurent suppléer à la stérilité du fond par les richesses de la forme, et l'on vit se renouveler les tours de force acrobatiques des siècles de décadence : on fit danser les mots sur la corde tendue de l'imagination. Les hyperboles extravagantes, les antithèses recherchées, les pointes d'esprit, les rapprochements forcés, les jeux d'expression à la manière des Espagnols [1], la musique du langage enfin, remplacèrent l'idée absente. L'idéal du style fut de mettre chaque mot sur l'enclume pour lui faire rendre un son éclatant et faire saillir aux yeux une vive étincelle.

CHAPITRE II.

LE CHEVALIER MARINI.

Marini fut le chef de cette école du mauvais goût importé par lui d'Espagne en Italie. Si Marini était né à Turin, il aurait pu chanter la guerre ; s'il était né à Rome, il aurait pu chanter Dieu ; s'il était né à Florence, il aurait pu, comme plus tard Filicaia, chanter la patrie ou s'inspirer du moins du mâle génie des Toscans ; mais il était né sous le ciel voluptueux de Naples et, *fou de sens rassis*, il chanta l'amour, l'amour mythologique, l'amour sans passion, excepté celle de l'antithèse et des jeux de mots.

Il écrivit un poëme épico-romanesque en vingt chants, un poëme plus long qu'aucun de ceux que produisit l'Italie [2], sur les amours de Vénus et d'Adonis. Il a composé bien d'autres poésies lyriques, pastorales et satiriques, mais c'est à l'*Adonis* qu'il dut sa grande renommée en Italie aussi bien qu'à l'étranger. Il ne faut pas demander si ce poëme est intéressant, l'humanité n'y est pour rien. Que nous importe, à nous, ces faits et gestes des divinités de la Fable, où l'on ne sent jamais battre un cœur? C'est un canevas à broderies, voilà tout. On n'y trouve pas plus d'actions héroïques que de sentiments nobles ; tout est sacrifié à la peinture et à l'effet musical. Rien de réel que la fiction. Le seul attrait possible est dans le talent de l'auteur, dans l'art qu'il a mis à colorer tous ces tableaux de fantaisie. Sous ce rapport, il n'y a pas moins à louer qu'à blâmer. L'art de Marini est aussi merveilleux qu'il est puéril. Nous sommes au siècle des beaux-arts, ne l'oublions pas.

---

[1] C'est à toutes ces *conceptions* raffinées que les Italiens ont donné le nom de *concetti*, qui, dans leur pensée, n'était pas pris en mauvaise part. C'est l'équivalent des *conceptos* de l'Espagne.

[2] Il contient plus de *quarante-cinq mille vers*.

Marini était peintre et musicien de style. Il savait broyer et nuancer les couleurs sur sa riche palette, et faire surgir sur la toile de froides mais brillantes créations; il savait, habile instrumentiste, exécuter sur un thème très-simple des variations infinies. Il possédait une imagination rare. Sous sa plume, les images accourent en foule. En certains endroits, chaque mot est un tableau. Malheureusement, le dessin manque de précision, et le poëte, qui ne sait pas choisir, jette les couleurs à profusion sans songer à fixer les contours des objets. Marini a beaucoup d'analogie avec Ovide. C'est la même facilité, la même richesse, la même harmonie de style. Seulement dans Ovide on trouve un homme; dans Marini on ne trouve que l'artiste. Mais comme l'artiste devait être doué pour jouer ainsi avec les mots, et les mettre partout en saillie sans arrêter l'intarissable flot des images qui semblent couler de source sans l'intervention de la volonté! C'est abuser étrangement du langage sans doute que de ne l'employer qu'à chatouiller les sens, sans éveiller dans l'esprit aucune idée élevée, dans le cœur aucun noble sentiment. Poëte, si vous n'avez rien à dire à notre âme, et si votre art se borne à parler aux yeux par l'éclat des couleurs et à l'oreille par l'harmonie des sons, quittez la plume pour le pinceau ou jouez-nous vos fantaisies sur un clavier sonore. Nous préférons la toile à vos froides images et les accords des instruments à la musique monotone de vos vers sans entrailles.

L'*Adonis* est une œuvre indigeste et ennuyeuse, et je plains ceux qui ont eu le courage de la lire jusqu'au bout. Cependant, au milieu de ces interminables descriptions amoureuses, pleines d'afféterie et de langueur, que de perles à glaner! Quelle mélodie surtout dans ces vers si doux à l'oreille! Écoutez plutôt, c'est la mort d'Adonis, tué par un sanglier qui, croyant caresser, dit l'auteur, l'ivoire amolli de ce beau corps, plus blanc que la neige, y imprime ses dents cruelles :

O come dolce spira e dolce langue!
O qual dolce pallor gl'imbianca il volto!
Horribil nò, che nell horror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto ed essangue
E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e spenta l'una e l'altra stella
Lampeggia, e morte in si bel viso è bella.

« O comme doucement il expire et doucement il languit! Quelle douce pâleur blanchit son visage! Rien d'horrible; car avec l'horreur et le sang, le rire et le plaisir se trouvent réunis. Sur ses paupières vides et privées de sang, et dans ses yeux l'amour enseveli règne et triomphe encore. Et fermée et éteinte, l'une et l'autre étoile brillent encore, et la mort, dans un si beau visage, est belle. » Voilà la traduction littérale. Confrontez l'harmonie des deux langues.

Pour intéresser ses lecteurs, le poëte avait introduit dans son poëme des épisodes sur les événements contemporains. Mais c'est toujours l'artiste qui parle, jamais l'homme ni le citoyen. Et quand on juge à distance tout ce fatras mythologique, on gémit sur le sort d'un peuple qui semble avoir oublié tout son passé glorieux et ses hautes destinées, pour s'endormir ainsi dans les bosquets de Cythère et d'Idalie, pendant que la patrie était dans les fers et que l'étranger, comme un vampire, suçait le sang de ses malheureux fils. Au point de vue moral, il est inutile de dire que l'*Adonis* respire le sensualisme païen le plus énervant. Mais en fait de tableaux licencieux, l'Italie en a vu bien d'autres au seizième siècle. La mythologie était un terrain neutre sur lequel on pouvait s'escrimer sans danger.

Une erreur sur les travaux d'Hercule provoqua contre Marini les plus sanglantes querelles. Tous les écrivains d'Italie prirent part à la lutte pour défendre ou pour combattre le poëte. Un feu croisé d'injures s'engagea de toute part. On ne se borna pas à cette guerre de plume; Marini faillit être victime de la haine d'un rival qui, armé d'un fusil, tira sur lui dans les rues de Turin. Un courtisan de Charles-Emmanuel I^er^ reçut la décharge. Marini s'interposa, dit-on, en faveur du coupable qui, pour le récompenser, l'accusa d'avoir attaqué le prince dans un poëme satirique. Le poëte fut jeté en prison et n'en sortit qu'après avoir prouvé qu'il ne connaissait pas le duc de Savoie au moment où avait paru le poëme incriminé. C'est à ces misérables querelles que les Italiens, à cette époque, consumaient leur activité. En quittant Turin, où Charles-Emmanuel l'avait fait chevalier, Marini se rendit en France, à la cour de Marie de Médicis, qui le combla de ses faveurs. C'est à Paris qu'il composa son *Adonis*, qui souleva un nouvel orage en Italie. Marini se défendit lui-même avec une extrême violence, et ses admirateurs mirent tant de fiel dans leurs attaques que leur plume fut convertie en stylet. Son dernier voyage en Italie ne fut qu'une longue ovation. Il entra à Rome comme un triomphateur. Voltaire ne fut pas accueilli avec plus d'enthousiasme à Paris le jour de la représentation d'*Irène*.

O gloire humaine! qu'on a raison de t'appeler fumée. Ceux qui t'ont cherchée loin de Dieu, en flattant les vices de leur siècle, que diraient-ils s'ils pouvaient aujourd'hui sortir de leur tombeau? Le monde en a déjà bien vu et il en verra encore de ces brillants météores dont l'éclat ne survit pas à la popularité d'un jour: c'est le sort de la plupart des poëtes à la mode dans les temps de décadence. Marini a été gâté par son siècle. S'il était né quarante ou cinquante ans plus tôt, il eût été l'émule de l'Arioste et du Tasse; l'Italie eût vu un second triumvirat de génie non moins éclatant que celui du quatorzième siècle, et le monde compterait un grand poëte de plus, au lieu d'un habile et fécond versificateur.

L'influence de Marini fut fatale à la France et à l'Espagne non moins qu'à l'Italie. Au dix-septième siècle, il fut considéré par les Italiens, non-seulement comme le premier de leurs poëtes, mais comme le premier de l'Europe. L'Espagne, amoureuse de l'hyperbole et des raffinements du style, devait aimer Marini. Il fut pris pour modèle, et les Espagnols qu'il imita, l'imitant à leur tour, portèrent ses défauts jusqu'à l'extravagance. En France, il excita un engouement qu'on aurait peine à s'expliquer chez un peuple de bon sens, si l'on ne savait quelle puissance a sur lui l'empire de la mode. L'Italie, pour la seconde fois, était couronnée sur le trône de France, en la personne de Marie de Médicis. La cour exaltait Marini. L'aristocratie française pouvait-elle échapper à cette séduction? Quand la reine rencontrait le poëte dans les rues de la capitale, elle arrêtait devant lui sa voiture. Son nom était acclamé dans tous les cercles littéraires de la haute société. L'hôtel Rambouillet en avait fait le type du *bel esprit.* Nous verrons, dans la suite, le mauvais service que ce poëte rendit à la littérature française, et nous comprendrons alors la mission régénératrice du grand esprit qui ouvrit la carrière à la poésie du grand siècle, en montrant aux poëtes le chemin du bon sens, et en leur donnant un public pour applaudir à leurs efforts.

Les succès de Marini suscitèrent en Italie un troupeau servile de maladroits imitateurs, qui poussèrent jusqu'au ridicule les préciosités du modèle. Pour eux les jeux de mots étaient le dernier échelon du talent. Il n'y a pas l'ombre d'une idée dans leurs échafaudages d'expressions prétentieuses, dans leurs puérils accouplements de mots de figure semblable et de sens différent. Quelques-uns de ces funambules littéraires furent élevés, au dix-septième siècle, sur le pavois de la renommée à l'égal des plus grands poëtes. Aujourd'hui, le bruit de leur nom s'est éteint : ils dorment d'un sommeil paisible; ne les réveillons pas. On ne doit ressusciter les morts que pour l'édification des vivants. Ceux-ci n'ont rien à nous apprendre.

Achillini. — Il en est un pourtant qu'il faut citer, pour montrer en quelle estime les hommes de bon sens doivent tenir les *Marinistes.* Dans un sonnet, adressé au cardinal Richelieu, Achillini s'écriait :

Sudate, o fochi! a preparar metalli.
Suez, ô feux! préparez des métaux.

En ce temps-là, la France admirait beaucoup ces jolies choses.

Mais voici bien une autre merveille. C'est un madrigal du même auteur qui peut passer pour le modèle des *concetti*.

Col fior de fiori in mano,
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori,
L'odor dell' uno odoro,
L'ardor dell' altro adoro,
Ed odorando ed adorando i sento
Dal odor dal ardor ghiaccia è tormento.

Traduisons en vers, on comprendra mieux la puérilité du jeu de mots :

La fleur des fleurs à la main
Je contemple mon Lesbin,
  La fleur je respire
Pour le pasteur je soupire.
La fleur soupire des odeurs,
Lesbin respire des ardeurs,
L'odeur de l'une j'odore,
L'ardeur de l'autre j'adore,
Je sens, odorant, adorant,
Par l'odeur et l'ardeur la glace et le tourment.

Les *précieuses* de l'hôtel Rambouillet trouvaient cela charmant.

Si Boileau et Molière n'y avaient mis bon ordre, que serait devenue la poésie française au siècle de Louis XIV? L'école de Marini, hâtons-nous de l'ajouter pour l'honneur de la poésie, ne fut pas seule en possession de la renommée au dix-septième siècle en Italie.

CHAPITRE III.

CHIABRERA.

Un homme qui eut l'ambition d'être le *Colomb* de la poésie en ouvrant à l'art des voies nouvelles, Chiabrera de Savone, suivit les traces d'Anacréon et de Pindare. Il est le créateur de l'ode italienne et le chef de l'école pindarique. Aucun poëte, à l'exception du Tasse, ne s'était senti assez d'haleine pour s'élever vers les hautes sphères où l'aigle de Thèbes dirigeait son vol audacieux. La poésie lyrique italienne depuis Pétrarque avait toujours eu plus de grâce que d'élévation, plus de douceur que d'énergie, plus d'élégance que de majesté! Chiabrera lui apprit à parler grandement des grandes choses. Nul n'a donné plus de richesse et plus d'éclat à ses images, plus de fougue à ses élans, plus de variété à ses formes métriques. Le profond sentiment de l'harmonie dont il était doué lui fit approprier les rhythmes de la langue italienne aux différents mouvements de la pensée et au savant désordre de la muse thébaine. Ses dithyrambes sont considérés comme des modèles de noble délire poétique. Il n'a pas moins réussi en imitant Anacréon que Pindare. L'habile critique Crescimbeni le fait l'égal du vieillard de Théos pour la vivacité, la délicatesse et la grâce. C'est un jugement exagéré. On peut être l'émule d'Anacréon et de Pindare, mais on n'a pas le génie de ces poëtes en les imitant. Anacréon seul est au niveau d'Anacréon, comme Pindare seul est à la hauteur de Pindare. La grâce de l'un et l'énergique concision de l'autre sont également inimitables. Cela ne tient pas uniquement à la langue; cela tient aussi et surtout à l'originalité, à l'individualité du poëte.

Chiabrera a chanté l'amour dans ses odes anacréontiques; il a célébré les héros et la religion dans ses odes pindariques. On doit regretter qu'il puise la plupart de ses images dans l'arsenal de la mythologie. C'est pour mieux imiter ses modèles sans doute. Mais c'est précisément en cela qu'éclate le défaut d'originalité. Si Pindare avait eu à célébrer, au lieu de quelque lutteur obscur et sans naissance, des princes dignes des chants de la lyre, les eût-il enveloppés d'un nuage d'encens mythologique, pour faire planer sur leurs têtes des souvenirs traditionnels et religieux empruntés à leur ville natale? et s'il avait vécu au dix-septième siècle, est-ce à la fontaine de Dircé ou aux sources chrétiennes qu'il eût demandé l'inspiration? Mais le poëte de Savone suivait les errements de son siècle, où, faute de poésie, on recourait à la fable pour embellir ou transformer la réalité vulgaire. Les princes dont Chiabrera célébrait les louanges méritaient peu l'admiration : il fallait se monter la tête pour simuler l'enthousiasme; il fallait être homme d'imagination plutôt qu'homme de cœur. Tel était Chiabrera. Son style et ses vers sont plus grands que sa pensée. Une qualité essentielle cependant lui a manqué : la pureté du langage, qui ne se concilie guère avec la hardiesse des figures. Les idiotismes grecs convenaient peu à la langue italienne, fille du Latium. Sous ce rapport, il eût été plus logique de prendre Horace pour modèle, comme l'avait fait Bernardo Tasso. Chiabrera n'a pris d'Horace que l'ironie enjouée de ses épîtres satiriques, où il badine en épicurien avec les vices de son temps. Les odes pindariques et anacréontiques portent aussi, mais seulement par intervalle, le cachet du dix-septième siècle. Il est à remarquer que la plupart des poëtes qui tombèrent dans l'affectation des *Seicentisti* appartiennent autant au seizième qu'au dix-septième siècle; ce qui prouve que la corruption du goût date de l'époque même du Tasse. Guarini était né en 1537; Marini en 1569. Chiabrera, qui avait vu le jour au milieu du seizième siècle (1552), prolongea sa vie jusqu'en 1637. Il est de l'âge d'or par ses grandes qualités, et de l'âge de la décadence par ses défauts. Je ne sais si aucun poëte a jamais écrit plus de vers que lui. Il a laissé de nombreux essais mélodramatiques par lesquels il préludait à l'opéra, des ouvrages religieux en vers et en prose, enfin cinq épopées badines sur le ton de l'Arioste; mais c'est la poésie lyrique qui a sauvé sa mémoire.

Ce siècle avait la manie des épopées, et aucun genre ne convenait moins au caractère servile et aux mœurs grossières de ces temps malheureux. Un seul des imitateurs de Chiabrera a eu la main heureuse dans le choix de son sujet. La *Conquête de Grenade* de Graziani, malgré ses défauts de composition et de style, est, au jugement de Salfi, le meilleur des poëmes héroïques depuis la *Jérusalem*, et c'est à l'intérêt du sujet plus qu'au talent de l'auteur qu'il doit cette supériorité relative.

L'école de Chiabrera devait inévitablement tomber dans l'exagération. Il faut avoir le vol de Pindare pour ne pas se brûler les ailes en approchant du soleil :

> Quisquis Pindarum studet æmulari
> ..... Ceratis ope Dædalea
> Nititur pennis, vitreo daturus
> Nomina ponto.....

Toutefois, les poëtes de cette école l'emportèrent sur ceux de l'école rivale, et, au dix-huitième siècle, détrônèrent les *Marinistes* dans l'estime et l'admiration de l'Italie.

Nous allons voir une véritable restauration de la poésie, inspirée par les exemples de Chiabrera. Deux hommes, formés à l'école du grand imitateur de Pindare, ont égalé, surpassé même, le poëte de Savone.

CHAPITRE IV.

LES RESTAURATEURS DE LA POÉSIE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Filicaia et Guidi.

Le plus illustre de ces deux poëtes et le plus indépendant fut le sénateur florentin *Filicaia*. Seul de tous les poëtes italiens du dix-septième siècle, il chanta la patrie; et sa muse fière fit tressaillir dans leur tombeau les vieux défenseurs des libertés nationales. Ce que l'homme a de plus cher après Dieu, c'est la patrie. Quand l'âme du poëte se fait l'écho de ses douleurs, un cri lui répond dans les entrailles de l'humanité, et un applaudissement universel salue le poëte assez courageux pour élever la voix au sein de l'oppression. Disons-le pourtant : la servitude est moins lourde et moins amère à qui peut jeter ainsi dans les fers un cri d'espérance et d'amour. Un peuple est à moitié sauvé quand la tyrannie est impuissante à arrêter sur ses lèvres l'explosion du patriotisme.

Mais ce n'est pas seulement la patrie qui fit l'objet des chants de Filicaia, ce fut aussi la religion. L'une peut-elle aller sans l'autre? Qui donc aime son pays et n'aime pas le Dieu de ses pères? Ne croyez pas à ces déclamateurs enivrés de jactance qui font parade de leur patriotisme et à qui Dieu ne parle pas au fond du cœur, ni dans la nature ni dans ses temples. Les traditions religieuses font partie des traditions nationales. Malheur au peuple qui les sépare! Filicaia confondait dans un même amour l'Italie et l'Église, ces deux mères de la civilisation moderne.

Une guerre renouvelée des croisades, mais où l'Europe, comme au temps de Charles-Martel et de Charlemagne, avait à se défendre de la plus injuste agression, menaçait les chrétiens d'un cataclysme effroyable. Les Turcs, maîtres de Constantinople et déjà répandus sur le Danube, allaient déborder l'Allemagne et planter le croissant sur les murs de Vienne. L'empereur Léopold I^er^ et le duc Charles de Lorraine, après une héroïque défense, désespéraient de la victoire, quand Jean Sobieski, à la tête de ses braves Polonais, força l'armée ottomane à lever le siége de Vienne et à repasser le Bosphore. Jamais guerre plus légitime ne fut couronnée d'un plus brillant succès; jamais gloire plus pure n'orna le front d'un conquérant. Sobieski, ce jour-là, fut plus grand à lui seul que tous les rois de son siècle; et le souvenir de ce héros chrétien, si simple dans sa grandeur, si noble dans son désintéressement, si généreux dans ses triomphes, suffirait à immortaliser la Pologne et lui mériter les sympathies et l'admiration du monde.

Voilà l'événement qui enflamma d'enthousiasme l'imagination et le cœur de Filicaia. Pouvait-on choisir un sujet plus digne des chants de la poésie? C'était un intérêt tout à la fois national, européen et chrétien. C'est un Homère qu'il eût fallu pour célébrer les exploits de cet autre Achille. Je me trompe, ce n'est pas un poëte, c'est le chœur des immortels du haut de l'Empyrée qui seul pouvait chanter la gloire du guerrier de la croix. Filicaia entendit dans son âme les voix du ciel et s'en fit l'harmonieux écho. Ses *canzoni* sur la délivrance de Vienne sont des odes à la fois héroïques et sacrées, dont l'inspiration est supérieure non-seulement à tout ce qu'a produit la poésie italienne au dix-septième siècle — ce serait trop peu dire, — mais à tous les chants lyriques de l'Italie. Souvent l'art a été plus grand, jamais le sentiment poétique plus vrai, plus profond, plus élevé. Filicaia ne songeait à imiter ni Pindare, ni Chiabrera, ni Pétrarque, ni le Tasse; il écrivait sous la dictée de son cœur patriotique et chrétien. C'est ainsi qu'il surpassa ses contemporains dans la poésie lyrique. D'autres l'ont emporté sur lui par les artifices de la forme; aucun ne l'a égalé comme poëte. Il n'avait pourtant pas l'imagination féconde, et il n'a rien écrit de fantaisie; c'est là précisément le secret de sa supériorité : c'est à l'émotion qu'on juge les grands musiciens de la parole; et, pour produire une émotion profonde, c'est l'homme plus que l'artiste qui doit parler à notre âme. Alors se manifeste avec éclat l'originalité de l'écrivain. Filicaia, formé à l'école d'un imitateur, est le moins imitateur des poëtes de son temps. Il est pindarique par la majesté du rhythme et la grandeur des images; mais ses pensées, sorties toutes brûlantes de son âme héroïque, donnent à son style une vigueur dont l'Italie, depuis le temps d'Alighieri, semblait avoir perdu le secret.

Qu'il est triste de voir un si noble génie négligé, presque méconnu de ses compatriotes! Tandis que ses belles odes sur la délivrance de Vienne, et surtout les trois premières adressées à Léopold, au duc de Lorraine et à Sobieski, lui avaient valu les plus chaleureux hommages de la part de ces princes; tandis que l'Italie répétait avec enthousiasme ces chants sublimes dont l'écho retentissait dans l'Europe entière, le poëte, pressé par le besoin et privé de secours, devait quitter Florence pour vivre dans la solitude, au milieu des champs. Reine superbe de l'Arno, tu entendis ses adieux et tu laissas dans la disgrâce un des plus illustres et à coup sûr le plus dévoué de tes concitoyens! Mais sa mémoire en est plus chère aux cœurs sensibles. Tous ceux qui portent dans leur âme, comme sur leur drapeau : *Dieu et Patrie,* n'oublieront pas le nom de Filicaia. Ses malheurs sont un titre de plus à l'amour des hommes : car c'est l'asservissement de son pays qui l'a rendu malheureux.

Filicaia était incapable de mentir à lui-même. Aussi n'eut-il pas la grâce, muse favorite des Italiens. Son âme en deuil ne savait pas se reposer sur de riantes images. Il n'y a pas de sourire dans ses vers, pas plus qu'il n'y en avait sur ses lèvres. Au point de vue de l'art, c'est un défaut; mais l'homme en est plus grand et le poëte n'y perd pas ses droits à l'admiration de la postérité. A vrai dire, Filicaia est un poëte du Nord plutôt que du Midi. Il y a plus de brouillard que de soleil dans ses images. C'est sa nature, et il a eu raison de ne pas s'en dépouiller. Comme artiste, il ne serait pas parvenu à la gloire : il ne connaissait pas assez le secret des nuances et de la gradation. Quand le sentiment l'échauffe, il est ardent, impétueux; quand le sentiment s'affaiblit, il est faible d'expression. Il y a quelque chose de primitif dans cette nature; et s'il n'était pas né dans un siècle de raffinement littéraire, sa langue serait aussi naturelle que son génie. Mais le mauvais goût de l'époque a déteint sur son style, et l'a couvert parfois d'ornements artificiels qui traduisent mal la pensée du poëte et arrêtent l'émotion du lecteur.

De tous les chants de Filicaia le plus remarquable est un sonnet composé à l'époque des guerres de la succession espagnole, alors que les armées de la France et du Nord ravageaient l'Italie pour s'en disputer la possession. Les six sonnets où il déplore la malheureuse destinée de son pays ne sont pas tous d'une égale valeur. Le poëte, forcé à certains ménagements envers les envahisseurs, a trop souvent comprimé les mouvements de son cœur pour échapper à la persécution. Mais le premier de ces sonnets, *Italia! Italia!...*, est un des plus beaux élans de patriotisme qui soient sortis de l'âme d'un grand citoyen.

Guidi. — Il y eut dans ce siècle un artiste en vers bien supérieur à Filicaia, et même à Chiabrera qu'il reconnut aussi pour maître. Mais avec toute son imagination, *Guidi* n'égala jamais comme poëte l'illustre sénateur de Florence; et cependant nul poëte italien n'eut plus de renommée dans le lyrisme. Toute la poésie de Guidi est dans ses images brillantes, hardies, hyperboliques, quelquefois extravagantes, jamais affectées. Le fond n'est rien, mais la forme est souvent admirable. Peu d'écrivains ont si bien connu les ressources de la langue et les ont employées avec plus de bonheur. Chez lui, l'enthousiasme se monte au plus haut diapason, et des torrents d'harmonie s'échappent sans effort de sa veine féconde. Seulement il abuse, comme Chiabrera, des épithètes sonores et pompeuses. Guidi a beaucoup d'élévation et de noblesse. Son chef-d'œuvre, sous ce rapport, est l'ode *à la Fortune*, que l'on cite comme un modèle du lyrisme italien. Ce poëte savait mieux choisir ses sujets que Chiabrera. C'est sur les ruines de Rome qu'il alla chercher l'inspiration, et, comme l'observe Hallam, « les ruines de Rome sont plus glorieuses — et partant plus poétiques — que la maison vivante des Médicis. » Il n'a manqué à Guidi que le sentiment profond de Filicaia pour se placer, je ne dirai pas à la hauteur, mais au-dessus de Pétrarque dans la poésie lyrique.

Vous voyez donc bien que c'est à tort qu'on va sans cesse répétant que l'Italie n'a rien produit au dix-septième siècle. Sans doute, quand on compare ce siècle avec le précédent, on est frappé de cette décadence prématurée des lettres qu'on ne peut attribuer qu'à l'ombrageuse tyrannie de l'Espagne, maîtresse de la Péninsule. Mais il y a deux époques à distinguer. Dans la première, triomphe le mauvais goût représenté par l'école de Marini; dans la seconde, la poésie se relève de sa déchéance, grâce à quelques hommes d'un talent supérieur.

J'ai cité deux noms, Filicaia et Guidi. J'aurais pu en ajouter un troisième, *Menzini*, poëte élégant, mais sans originalité. Il voulut, à l'exemple de Chiabrera, faire revivre la mythologie qu'avait abandonnée Filicaia et dont Guidi avait usé très-sobrement. C'était un esprit fort que Menzini : il lui fallait à lui de plus grandes images que celle du Dieu crucifié, un plus beau ciel que celui des chrétiens, de plus sublimes triomphes que ceux de la croix, de plus touchants malheurs que ceux de la patrie! Il écrivit néanmoins de belles odes. Dans la satire, il est d'une extrême violence contre les personnes. Ce n'est pas le signe d'une grande âme. Son *Art poétique* a contribué, comme celui de Boileau, à la restauration du goût littéraire. Il s'emporte avec éloquence contre la littérature déchue de son temps; la poésie dramatique surtout est l'objet de ses virulentes attaques et de sa dédaigneuse ironie. Le drame était bien tombé en effet, à l'exception d'un genre dont nous parlerons tout à l'heure.

CHAPITRE V.

LE POËME HÉROÏ-COMIQUE.

Mais avant il nous faut dire un mot du poëme héroï-comique cultivé dans ce siècle avec éclat.

On attribue à *Tassoni* l'invention de ce genre burlesque, comme si le *Morgante* de Pulci, le *Roland amoureux* de Boiardo remanié par Berni, on pourrait ajouter même le *Roland furieux*, n'étaient pas des poëmes héroï-comiques. Si l'on veut dire que Tassoni donna le premier les proportions de l'épopée sérieuse à une plaisanterie, on peut l'appeler créateur. Mais il faut s'entendre. Le procédé n'est pas nouveau. Le sujet seul est de l'invention du poëte modénois; et le succès en a fait un genre, genre puéril et bâtard, dont tout l'effet est dans le contraste entre le ton du sujet et le sujet lui-même. Le fond n'est rien, le talent du poëte fait tous les frais de la poésie.

La *Secchia rapita* est une guerre entre les Modénois et les Bolonais au treizième siècle, pour l'enlèvement du seau d'un puits, en d'autres termes, une querelle d'Allemands pour des queues de cerise, pardonnez-moi l'expression. Le sujet n'a pas d'autre valeur; et on aurait peine à comprendre la vogue de ce poëme au dix-septième siècle, si on ne savait combien la pensée était esclave. Il y avait là, on aime à le supposer du moins, une satire détournée du servilisme de l'époque et des vaines querelles qui avaient fait de l'Italie la proie des tyrans. Tassoni était ennemi de l'Espagne, et s'il eût pu dire librement sa pensée, son rire moqueur ne se fût pas borné sans doute à troubler le sommeil des morts, sans profit pour les vivants. Au point de vue de la forme, la *Secchia rapita* est un modèle d'enjouement et de grâce. J'ai vu ranger ce poëme parmi les œuvres de mauvais goût du dix-septième siècle; c'est une erreur: les meilleurs critiques s'accordent à n'y pas trouver la moindre trace du style maniéré qu'on affectionnait alors. Tassoni était si peu *Mariniste* qu'il a poursuivi Marini de ses plus spirituelles railleries. Le poëte qui a su éviter les raffinements de l'esprit dans un sujet qui se prêtait si bien à tous les artifices, a droit à la renommée, quelle que soit d'ailleurs l'insignifiance de la matière où s'est exercé son talent. Il est fâcheux que, pour exciter le rire, il descende parfois au langage grossier de la populace. Nul ne comprend mieux l'élégance quand il s'élève avec son sujet au ton de la grande poésie.

Bracciolini, dans son poëme *lo Scherno degli dei* ou la moquerie des dieux, a un instant balancé la réputation de l'auteur de la *Secchia rapita*. Si je cite le nom de ce poëte, ce n'est pas qu'il mérite de prendre place dans le panthéon des gloires littéraires, c'est qu'il a été l'objet d'une discussion qui, mieux que tous les raisonnements, prouve à quel degré d'abaissement moral l'Italie était tombée à cette époque. Il ne s'agissait pas de décider auquel des deux, de Tassoni ou de Bracciolini, appartenait la prééminence : on reconnaissait assez généralement la supériorité de Tassoni sur son rival; mais lequel des deux était l'inventeur du genre héroï-comique? L'un avait écrit, mais l'autre avait publié le premier. De là cette interminable querelle sur la priorité chronologique des deux poëmes, qui mit toute l'Italie en émoi, comme si elle avait eu à délibérer sur une affaire d'État, sur une question de vie ou de mort pour la société. Ce peuple croyait vivre, quand il ne faisait que s'agiter vainement dans les convulsions de l'agonie.

Bracciolini, en se moquant des dieux et les faisant parler comme des portefaix, voulait, disait-il, rendre hommage à la vérité religieuse. S'il avait eu le dessein de détrôner la mythologie et le polythéisme en littérature, comme ils étaient détrônés depuis longtemps dans les croyances, il serait aux yeux de la postérité sur un plus haut piédestal que Tassoni. C'est par le ridicule, en effet, qu'il fallait attaquer cet absurde système de paganisme littéraire, maintenu en dépit du bon sens au milieu d'un siècle sérieusement attaché à la foi catholique. Mais la dernière heure n'avait pas sonné pour les dieux : l'engouement provoqué par l'érudition devait durer plus d'un siècle encore avant la restauration du sentiment chrétien dans le domaine de la poésie.

CHAPITRE VI.

L'OPÉRA.

Parmi les genres dramatiques, un seul illustra l'Italie au dix-septième siècle : l'*opéra* ou le drame en musique. Mais ce n'est pas la poésie qui en recueillit le plus de gloire. La création de l'opéra n'appartient même pas au siècle des *Seicentisti*. C'est à la fin du seizième siècle qu'il est né, et c'est une gloire à ajouter à toutes celles qui recommandent à l'admiration du monde ce siècle créateur. Esquissons en quelques mots l'histoire du genre. Et d'abord disons ce qu'il en faut penser, au point de vue littéraire.

Le sujet est singulièrement intéressant, car de nos jours la musique a acquis une importance qui ne s'explique que par le développement excessif des intérêts matériels et du sensualisme contemporain. C'est un des problèmes les plus curieux et les plus caractéristiques de la civilisation moderne.

La musique est née le même jour que la poésie dans l'âme et sur les lèvres de l'homme. Ces deux sœurs jumelles sont toujours unies à l'origine des peuples. Les premiers poëtes sont des chantres, et leur enthousiasme s'exhale aux accords de la lyre. Quel est le peuple si sauvage qui n'ait pas ses chansons? Il ne s'agit donc pas ici de savoir si la musique est un langage naturel à l'homme. Il est plus naturel encore que la poésie, car la poésie suppose la connaissance des lois de la langue et de la versification, tandis que le chant jaillit par instinct de l'âme émue : c'est la langue universelle du sentiment. L'homme seul a le don de la parole, parce qu'il pense; les animaux crient et l'oiseau chante, parce qu'ils ont tous les instincts de la nature. La parole est la langue des idées; le chant est la langue de l'instinct, de la sensation, du sentiment. Quand le cœur crie d'admiration, d'effroi, de colère, de joie, de douleur, il articule des sons tour à tour lents ou rapides, brillants ou lugubres, mélodieux ou déchirants. Ce cri de l'âme est un chant qui s'exprime en cadence. Quand cette harmonie réside dans la parole, c'est la poésie; quand elle est dans les sons, c'est la musique. Jusqu'ici tout le monde est d'accord. Mais l'union de la parole avec le chant soulève un problème que l'esprit d'analyse est impuissant à résoudre sans le secours du sentiment. La musique, comme art, est aussi indépendante de la poésie que la poésie est indépendante de la musique. La musique a sa poésie comme la poésie a sa musique. C'est un principe qu'il faut reconnaître tout d'abord. En se mariant l'un à l'autre, ces deux arts ne peuvent conserver chacun leur indépendance. L'égalité même n'est pas possible entre un instrument d'idées et un instrument de sensations. L'un des deux doit posséder la suprématie. Si c'est la musique, la poésie lui est subordonnée et doit se plier à ses exigences; si c'est la poésie, la musique n'a plus qu'un rôle accessoire et subalterne. Dans l'antiquité, le chant associé à la parole ne servait qu'à mieux marquer la cadence et à mettre l'idée en relief par une accentuation plus expressive, plus sonore, plus pénétrante. Les aèdes et les rapsodes, en s'accompagnant de la lyre ou de la cithare, se servaient d'une déclamation chantée dans le poëme épique comme dans l'hymne; et plus tard, la tragédie, faite pour être entendue de loin, emprunta le secours de la mélopée dans le dialogue et dans le récit aussi bien que dans les chœurs. Mais la différence était notable. Les chœurs, suivant les lois de l'harmonie, étaient des morceaux d'ensemble à plusieurs parties concordantes. La tragédie grecque était un opéra, moins les airs, les duos, les trios, etc. Il y avait des monologues et des dialogues à deux et à trois personnages; mais jamais la poésie n'était sacrifiée à l'élément musical. Tout se bornait, en dehors des chœurs, à la déclamation chantée. Il en devait être ainsi chez les Grecs, où la poésie était trop grande pour s'abaisser devant la mélopée, et trop rationnelle pour sacrifier jamais l'idée au sentiment.

La poésie, à la fin du seizième siècle, n'était plus qu'une harmonieuse bagatelle qui devait servir à orner le triomphe de sa rivale. Les progrès de la musique théâtrale coïncident avec la décadence de la poésie; et c'est inévitable. Nul moins que moi, qu'il me soit permis de le dire, n'est insensible aux charmes de la musique. Elle a été ma première passion et je n'oserais pas dire qu'elle ne sera point la dernière; mais il ne faut pas sacrifier au sentiment les droits de la raison. La musique, supérieure à la poésie pour exprimer un sentiment vague, est incapable, je ne dis pas d'éveiller, mais d'exprimer une idée. Elle parle aux sens, et par les sens au cœur, et par le cœur à l'esprit; mais une idée précise, elle ne peut pas la rendre : voilà pourquoi la grande poésie, la poésie sérieuse, la poésie méditative n'a rien à gagner et beaucoup à perdre en passant par la langue des sons. C'est dans le silence de l'esprit que l'âme s'élève à la sphère des idées. La musique n'aime pas la grande poésie, parce qu'elle se sent impuissante à l'égaler dans l'expression de la pensée, et qu'elle doit renoncer pour la suivre à la liberté de ses inspirations. En voulez-vous un exemple? On a essayé de mettre en musique quelques *Méditations*. Il semble tout d'abord que rien ne soit plus facile que de traduire dans la langue des sons les plus mélodieux vers qu'on ait écrits en français. On n'a réussi que pour quelques strophes du *Lac*, et encore! que la musique est pâle devant ces sublimes mélodies de l'âme qui parlent à l'oreille du cœur avec un charme ineffable! On dira que c'est là de la poésie spiritualiste; mais toute poésie digne de ce nom n'est-elle pas une émotion de l'âme, et l'*idéal* n'habite-t-il pas dans la région des *idées?*

La musique, n'exprimant que des sentiments vagues, a besoin de la parole pour se préciser. Écoutez une symphonie, vous reconnaîtrez deux sentiments généraux : la joie et la douleur, selon l'emploi du mode majeur ou mineur. Mais de quelle joie ou de quelle tristesse s'agit-il? L'impression est purement subjective. Chacun est affecté selon les dispositions qu'il apporte à l'audition musicale. Pour les uns, c'est un plaisir de l'oreille, rien de plus, comme la peinture est un plaisir des yeux. La foule n'y voit et n'y cherche pas autre chose. Pour les autres, c'est un plaisir de l'âme qui les aide à s'élever au diapason de Dieu. La musique produit parfois des émotions divines; mais les natures d'élite sont les seules qui les éprouvent. Je ne parle pas de ceux qui étudient les sons comme on étudie un problème d'algèbre. Ceux-là sont condamnés à ne rien comprendre dans la musique, parce qu'ils raisonnent là où il faut sentir.

La musique n'est pas un exercice de l'esprit, il faut bien se le persuader; c'est un exercice de sensibilité et, jusqu'à certain point, d'imagination. Observez quel est l'état de l'intelligence à l'audition d'une musique agréable ou passionnée. L'intelligence est endormie dans un voluptueux bien-être ou plongée dans une ivresse qui enlève tout ressort aux facultés de l'esprit. Cette somnolence intellectuelle serait fort préjudiciable à l'activité de l'homme, si elle se prolongeait au delà des bornes d'une honnête distraction. La culture de la musique est un noble plaisir, qui vaut mieux sans doute que les plaisirs du cabaret; mais il y faut de la modération comme en toutes choses et plus qu'en toutes choses. C'est triste à dire, mais c'est une vérité : la musique a contribué beaucoup à l'effémination des mœurs et des caractères.

S'il ne s'agissait que d'entendre ou de faire de la musique comme on lit des vers, pour élever son âme au-dessus de la froide et banale réalité, si l'on y cherchait avant tout des inspirations religieuses et patriotiques, ou un élément civilisateur et sociable pour se distraire à certains jours, comme les sociétés de chœurs, d'harmonie et de fanfares, ou la musique de cabinet dans les campagnes et dans les sociétés urbaines, il faudrait y applaudir de tout cœur. Mais c'est l'opéra qui est devenu, comme le roman en littérature, la passion du monde aux heures de loisir. L'opéra sans doute est le plus enivrant plaisir qu'ait créé le génie de l'art. Tous les arts y ont rassemblé leur magie : la peinture, la musique et la danse, donnant la main à la poésie, y parlent aux yeux, à l'oreille, au cœur, à l'imagination, à l'intelligence même. Si l'opéra n'éveillait que des sentiments nobles, ce serait un merveilleux instrument de civilisation. Malheureusement, si les âmes élevées et amoureuses de l'art y puisent une sublime ivresse, pour le vulgaire tout se réduit aux plaisirs de l'oreille et des yeux; et l'âme, endormie dans un délicieux sommeil, se réveille tristement sur les réalités de ce monde. Pour les organisations sensibles, il y a un autre écueil : c'est d'entretenir cette sensibilité nerveuse qui use les ressorts de l'âme, fait naître un besoin insatiable d'émotions factices, et livre le cœur sans défense à l'assaut des passions. L'opéra n'a pas fait moins de victimes que le roman. C'est un plaisir dont il faut user sobrement, c'est un nectar qu'il faut boire à petites doses et à de rares intervalles, si l'on ne veut pas qu'il devienne un poison.

Cela dit, faisons brièvement l'histoire du drame en musique.

Tout concourait à la création de l'opéra à la fin du seizième siècle. La poésie, après avoir jeté un si vif éclat au temps de l'Arioste et du Tasse, n'était plus qu'une musique de l'oreille à laquelle se prêtait merveilleusement la langue italienne.

Les arts du dessin, après Raphaël et Michel-Ange, étaient entrés aussi dans leur période de décadence. La musique seule, la musique moderne était encore au berceau. Elle ne connaissait que les combinaisons compliquées, les ingénieux entrelacements du contre-point. L'art menaçait, dès l'origine, de tourner à la science. Mais, cette direction savante ne venait pas d'Italie, pays d'inspiration, où la musique instrumentale a toujours été subordonnée au chant, à la mélodie.

C'est de la Belgique qu'est parti le grand mouvement musical de l'Europe moderne au seizième siècle. La terre qui produisit au siècle dernier les Grétry, les Méhul, les Gossec, et de nos jours Grisar, Gevaerts, Limnander, et de si savants musiciens comme Fétis, le premier écrivain musical de l'Europe en ce siècle, et tant d'autres compositeurs, instrumentistes et chanteurs d'un mérite éclatant, cette terre peut, à juste titre, revendiquer la gloire d'avoir inspiré à l'Italie le goût de la musique savante. Je pourrais me borner à citer un nom qui suffit à ma thèse. Aucun nom, si vous en exceptez Palestrina, n'égale celui de Roland de Lattre au seizième siècle. Tous les princes de l'Europe se disputaient l'honneur de l'entendre et de se l'attacher par d'insignes faveurs. Son influence sur l'Italie fut immense, et peu s'en faut que les Italiens n'aient le droit de compter parmi leurs compositeurs le Rubens de la musique, *Orlando di Lasso*. Mais il y en eut bien d'autres dans ce même siècle, et, en première ligne, *Philippe de*

Mons, qui fut pour Roland de Lattre ce que fut Van Dyck pour Rubens : un disciple et un émule; puis Agricola et Bonmarche, que Philippe II avait attachés à sa cour.

Que parlé-je du seizième siècle? Tinctoris le Nivelois, n'a-t-il pas, dès le quinzième siècle, fixé les lois du contre-point et de la notation consonnante, et fondé, sous François d'Aragon, cette illustre école de Naples d'où sont sortis tous les grands maîtres du dix-septième siècle, Palestrina, Allegri, Carissimi, Scarlatti?

Je disais tout à l'heure que l'école belge se distinguait dans l'art musical par les savantes combinaisons du contre-point. Cet esprit d'analyse particulier à notre nation, que le sang germanique, mêlé au sang gaulois dans un climat mitoyen, prédispose aux enfantements laborieux de la science plus qu'aux enfantements spontanés de l'imagination créatrice, cet esprit d'analyse, en musique comme en peinture, s'unissait au génie de la forme et aux inspirations de la nature.

La Flandre, non moins que le pays wallon, vit éclore la mélodie dans des chansons populaires que l'oreille de l'Europe n'a pas encore oubliées. Nous voilà loin des dédaigneux sourires d'un critique musical [1], accusant la Belgique de s'attribuer des renommées qui, selon lui, appartiennent à la France. La France, sans doute, est la première nation du monde; et Paris est la capitale des arts. Voltaire n'avait pas tort quand il disait à Grétry : « Allez à Paris, c'est là qu'on vole à l'immortalité. » C'est vrai; mais si le génie se perfectionne dans cette atmosphère où les arts se sont donné rendez-vous, le génie ne s'acquiert pas : on l'apporte en naissant, et c'est au lieu de leur naissance que les artistes de génie puisent la source de leurs inspirations bien plus que dans le milieu où se développent leurs facultés.

Où en était donc l'art musical, en France, au seizième et même au dix-septième siècle? Avant le *Florentin* Lulli, pour qui écrivait Quinault, la France avait Lambert : c'était son Roland de Lattre. Aujourd'hui Lambert n'est plus connu que par les vers de Boileau dans le *Festin ridicule*.

---

[1] M. Scudo.

Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot; et vous le connaissez.
Quoi, Lambert? — Oui, Lambert. A demain. — C'est assez.

Il faut savoir rendre à Dieu ce qui est à Dieu, à César ce qui est à César, et aux peuples ce qui est aux peuples. On ne ravira pas à la Belgique la gloire qui lui appartient dans les arts, en musique comme en peinture.

Il est curieux d'observer que c'est dans les pays soumis à la domination espagnole : l'Italie et les Pays-Bas, que la peinture et la musique furent cultivées avec le plus de succès au seizième et au dix-septième siècle. Ces arts muets laissent dormir en paix les tyrans : ils ont intérêt à en favoriser l'essor.

L'effémination des mœurs en Italie, à l'éclosion de l'opéra, devait imprimer à la mélodie un caractère de mollesse et de sensualisme qui, plongeant l'âme dans une voluptueuse langueur, n'était pas de nature à retremper l'énergie morale de ce peuple asservi et réduit à consumer ses forces dans les plaisirs, faute de pouvoir se livrer à des travaux sérieux et de faire entendre sa voix dans les conseils du gouvernement.

Les princes italiens, n'ayant rien à faire, cherchaient dans les pompes du spectacle une occasion de se divertir en déployant leur magnificence. C'était tout à la fois un plaisir et une manifestation politique. Cette double intention s'est révélée dans toutes les exhibitions théâtrales, depuis la tragédie jusqu'au drame lyrique.

Déjà les chants d'ensemble faisaient partie intégrante de la tragédie. Bien plus, dans la pastorale certaines scènes étaient chantées aux accords de la lyre, et l'instrumentation des chœurs avait reçu un développement magistral. Les prologues et les intermèdes de la comédie, en un mot les *madrigali* formaient déjà de petits opéras en miniature. Dans ces *madrigali*, empruntés aux scènes les plus merveilleuses de la mythologie, on éblouissait les yeux par la richesse des décorations et le jeu des machines, comme par les mouvements gracieux de la danse.

Il ne restait plus qu'à introduire l'élément musical dans le tissu même du drame. A l'inverse des Grecs, chez qui l'épisode dramatique a envahi et absorbé le chœur, l'intermède ou épisode musical a envahi et absorbé le drame, et l'a soumis aux lois de l'harmonie. Ce qui était à créer, ce n'étaient ni les airs, ni les duos, ni les trios, ni les quatuor, ni les quintetti. Tout cela existait déjà dans la musique sacrée. Seulement, il y avait trop de complication dans ces entrelacements connus sous le nom de *fugues* et de *canons*. A l'église, rien de mieux que ce dédale harmonique où l'âme se perd comme dans l'infini sans être arrachée à son recueillement par les séduisantes ondulations de la mélodie profane; à l'opéra, ce qu'on demande avant tout, ce sont des accents passionnés, exprimant avec vivacité tous les mouvements du cœur, tout le délire des affections humaines. La différence est essentielle. Ceux qui font à l'église de la musique d'opéra se trompent d'enseigne: ils prennent le temple de Dieu pour une salle de spectacle. Il est permis de faire de la musique sacrée au théâtre; il n'est pas permis de faire de la musique profane à l'église. Les premiers compositeurs d'opéra, habitués aux allures graves et savantes des chants sacrés, ont conservé les fugues et les canons dans le drame lyrique. Il a fallu presqu'un siècle pour modifier ces habitudes pédantesques. Scarlatti est le premier qui eut le courage de bannir le contre-point de la musique théâtrale, après la découverte des accords dissonants par Monteverde, le créateur de la musique moderne. Dans les chants entrelacés du contre-point, la poésie est tellement effacée qu'elle sert tout au plus à indiquer à l'esprit la situation et le sentiment qu'il s'agit d'exprimer. Les nuances de la parole se perdent dans l'impression générale. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher l'essence du drame lyrique. Il n'est ni dans la mélodie des airs, des romances et des couplets, ni dans l'harmonie des morceaux d'ensemble; il est dans le *récitatif*. L'essence du drame est l'action, et l'action se manifeste par le dialogue. Il s'agissait donc de trouver une formule de chant qui se rapprochât autant que possible de la conversation théâtrale. L'étude de la musique des anciens, dans les ouvrages d'Aristoxène et d'Aristide Quintilien apportés de Constantinople en Italie, fit découvrir les procédés de la déclamation chantée dans la tragédie grecque. On s'appliqua donc à la création du dialogue musical, remplaçant par l'accent lyrique la simple émission de la parole. Voilà ce que les gens dépourvus du sens musical ne veulent pas comprendre. Il leur paraît absurde d'invraisemblance de faire chanter les idées dans un dialogue. C'est souvent la faute des chanteurs, qui se croient tenus à suivre la mesure et la notation du *récitatif*, qui n'est et ne doit être qu'une déclamation soutenue. Le langage musical n'est pas plus invraisemblable que les vers dans la bouche des personnages dramatiques. C'est une convention admise pour le plaisir de l'oreille, de l'imagination et du cœur. L'art doit se conformer à la nature, mais à une nature idéale : voilà le vrai, ou plutôt voilà le beau. S'il ne fallait chercher que la nature, la scène n'existerait pas ; il n'y aurait d'autre théâtre possible que celui de la réalité, qui, comme telle, est hors de l'art. Ce qui est absurde ce n'est pas le *récitatif*, c'est le chant appliqué à la discussion des affaires d'État. La musique peut raconter et décrire ; mais raisonner, jamais. Le poëte égare souvent le musicien. Pour résoudre complétement le difficile problème de l'union de la poésie avec la musique sur la scène, il faudrait que la conception poétique pût jaillir avec l'inspiration musicale de l'âme d'un seul homme. Le librettiste et le compositeur, écrivant chacun de son côté, le poëte ne peut deviner la pensée du musicien, et le musicien ne peut s'assujettir à des formes poétiques qui arrêtent sa pensée. Qu'arrive-t-il alors? C'est que le poëte doit refaire après coup ses vers, les raccourcir ici, les allonger là, substituer un mot sonore au mot propre, se prêter à toutes les répétitions et à tous les retours de la période musicale. Si le poëte, en écrivant, ne songeait qu'à son inspiration, que deviendrait la liberté, l'indépendance, c'est-à-dire le génie même de l'art musical? D'un autre côté, si le poëte était condamné à écrire des paroles sur une musique toute faite, que deviendrait la poésie? Voilà l'impasse où se trouvent placés ces deux arts en s'alliant l'un à l'autre, quand le poëte et le compositeur ne sont pas un même homme. Voulez-vous faire briller la poésie en parlant à l'esprit, à l'imagination et au cœur, lisez-là dans le silence ou récitez-la avec l'accent de la parole. Si vous la chantez, elle s'efface devant la mélodie : en écoutant la musique, on n'écoute pas l'idée, et les grandes images disparaissent à nos yeux comme noyées dans un fleuve d'harmonie.

Rinuccini. — Dès l'origine, la poésie se fit l'humble esclave de la musique théâtrale. Rinuccini est le créateur de l'opéra. Il s'était associé trois musiciens célèbres pour l'époque : Peri, Caccini, Corsi. Uniquement préoccupé de l'effet musical, le poëte mit toute son ambition à s'effacer devant l'éclat des accords et la splendeur des décorations. Rinuccini n'était pas un grand poëte, mais c'était un versificateur habile, connaissant les secrets de l'harmonie des vers et les ressources de la mise en scène. C'est le talent qu'il fallait pour créer l'opéra. Tout ce qui n'était pas fait pour appeler les sons fut négligé par lui. Cela seul changeait entièrement les conditions du drame. Le développement des caractères, l'analyse des passions, l'enchaînement des scènes, tout fut soumis aux caprices de la mélodie et à la science des accords. C'est en 1594 que parut la *Daphné*, drame mythologique où le récitatif remplaçait la parole. Les collaborateurs de Rinuccini avaient cherché à restaurer la déclamation musicale des Grecs ; en sorte que le dialogue chanté ne différait de la parole que par une accentuation plus expressive et plus soutenue: C'est dans les chœurs qu'il faut chercher surtout l'harmonie des vers, des petits vers qui s'envolent sur l'aile de la mélodie. Les airs, les duos, les trios détachés n'étaient pas encore entrés dans l'opéra. C'est un progrès qui s'est réalisé plus tard, aux dépens de la vraisemblance théâtrale, mais au profit de la musique. Après la *Daphné*, Rinuccini composa son *Eurydice* avec le concours des mêmes musiciens. Cet opéra fut représenté en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis. La nouveauté du spectacle, le succès de la musique, la richesse de la mise en scène, tout était fait pour exciter l'enthousiasme. En ce jour solennel, l'opéra avait reçu sa consécration. Il ne restait plus qu'à varier les formes musicales en introduisant dans l'action dramatique les airs et les morceaux d'ensemble à deux ou plusieurs voix. La poésie était trop faible au dix-septième siècle pour s'opposer aux envahissements de l'art musical, qui seul pouvait, en lui prêtant sa magie, la faire briller encore d'un dernier mais fugitif éclat.

Apostolo Zeno. — A la fin de ce siècle, l'opéra, cultivé en Italie avec passion, s'épanouissait dans toute sa splendeur. Apostolo Zeno est le plus habile poëte d'opéra qu'ait produit l'Italie avant Métastase. Ce n'était pas un homme de génie, mais c'était plus qu'un faiseur. Il avait l'esprit inventif et était doué d'un vif sentiment de l'harmonie musicale. Une heureuse innovation est due à son initiative : avant lui, on ne traitait que des sujets mythologiques; Zeno, le premier, jeta l'histoire au milieu des merveilles de l'opéra. La réalité, ainsi dépaysée dans la fiction, devenait méconnaissable; pour tout esprit sérieux cherchant la vérité dans l'art, l'invraisemblance était trop palpable, et le poëte n'avait pas assez de talent pour la racheter par l'ivresse de la passion.

Il est difficile de satisfaire aux lois du goût en traitant des sujets historiques sur la scène de l'opéra. L'histoire moderne est trop connue pour être transportée dans ce domaine idéal, où tout doit faire illusion, sous peine de révolter l'esprit à force d'invraisemblance. L'opéra doit s'en tenir aux faits éclatants et les prendre dans des temps éloignés, ou suppléer à l'éloignement des temps par l'éloignement des lieux.

Dans ces conditions, le poëte peut réussir à sauver la vraisemblance, mais il faut pour cela qu'il donne aux sentiments un langage assez passionné pour ne pas permettre à la raison de s'inquiéter de la vérité historique. L'élément romanesque joue toujours le premier rôle en musique. La tragédie, qui s'empare de toutes les puissances de l'âme, peut se passer de l'amour avec avantage, et se renfermer dans la sphère des idées patriotiques ou divines. L'opéra, qui ne vit que de sentiments et de sentiments variés, est fait avant tout pour exprimer l'amour. Dans l'expression des sentiments tendres, la mélodie a des soupirs et des caresses ineffables. Sans doute, elle a aussi des accents énergiques et profonds pour l'amour de la patrie et de Dieu, comme pour la haine, l'indignation, la colère ou l'ivresse des combats. Mais sans l'amour, la corde sensible manque à l'instrument.

Quoi qu'il en soit, les Italiens ont trop efféminé la musique. En mettant en scène l'amour, l'éternel pivot de l'action dramatique dans l'opéra, ils ont défiguré l'histoire. Rinuccini et ses successeurs n'avaient pas assez de talent pour faire pardonner à leurs héros d'oublier la gloire aux genoux de la beauté. La passion seule peut supporter Hercule aux pieds d'Omphale. Quand la raison reprend ses droits, c'est un spectacle dégradant. Il fallait tout le génie de Métastase pour ne pas avilir les héros de l'histoire en les faisant esclaves de l'amour.

Les poëtes italiens, au dix-septième siècle, étaient faibles en invention dramatique. Quand ils n'imitaient pas l'antiquité, c'est à la France et à l'Espagne qu'ils allaient demander leurs inspirations. Apostolo Zeno traduisait en langue musicale, sur la scène lyrique, les tragédie sfrançaises dont la renommée avait traversé les Alpes.

Le spectacle national, c'était la comédie improvisée avec ses types burlesques : Pantalon, Arlequin, Brighella. C'est sur le plan de la *commedia dell' arte* que fut conçu l'opéra-comique ou *opera buffa*, qui naquit à la fin du seizième siècle, peu de temps après le grand opéra ou *opera seria*. Ce genre de drame, si divertissant, où était maintenu le dialogue parlé, devint extrêmement populaire en Italie. C'est là qu'éclatait, dans toute sa vivacité, l'esprit pétillant de l'italien moderne. Tous les compositeurs italiens ont réussi dans l'opéra-comique ; mais personne, avant Rossini, n'y a déployé plus de génie que Cimarosa. Sa musique n'est qu'un feu d'artifice continuel. En Italie, l'opéra-comique a toujours bien porté son nom. On n'y a jamais mêlé les genres comme en France et en Allemagne, où souvent l'opéra-comique n'est comique que par accident et parce que le dialogue n'y est pas chanté.

Apostolo Zeno a écrit pour les maëstri du dix-septième siècle des opéras-comiques dont le seul mérite est de contenir des situations plaisantes. Aucun poëte ne s'est illustré en Italie dans l'opéra-comique ; mais les librettistes, les *impressarii* du dix-huitième siècle n'eurent pas de peine à effacer en ce genre la réputation de Zeno.

Voilà le seul spectacle qui fasse honneur au dix-septième siècle. Encore est-ce à la musique bien plus qu'à la poésie qu'en appartient la gloire. Dans la tragédie, la comédie, le drame pastoral, les Italiens ne produisirent en ce siècle que des œuvres médiocres, sans originalité et sans style, imitations malheureuses de l'Espagne, où tout était sacrifié au mouvement de la scène. Pour obtenir des succès durables au théâtre, il ne suffit pas d'exciter la curiosité des spectateurs, il faut émouvoir. L'Espagne, l'Angleterre et parfois l'Italie elle-même y avaient réussi au seizième siècle. La France, au dix-septième, a dépassé toutes les autres nations dans le drame sérieux et comique. L'influence des grands dramatistes français, que nous avons constatée dans la tragédie lyrique, prépara la régénération du théâtre italien au dix-huitième siècle.

CINQUIÈME SECTION.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE Ier.

SITUATION POLITIQUE.

On l'a dit avec raison : c'est aux étrangers que les Italiens doivent la résurrection de la poésie au dix-huitième siècle. L'Italie, abandonnée à elle-même, était condamnée à voir s'éteindre dans son sein les dernières lueurs du génie littéraire. Le joug politique qui pesait sur la nation, l'énervation des caractères et la corruption universelle des mœurs, fruits naturels du despotisme, avaient abaissé à ce point le niveau intellectuel de ce peuple, qu'il semblait incapable par lui-même de se relever de sa déchéance. Les lumières de la philosophie dont la France, l'Angleterre et l'Allemagne étaient le triple foyer, se propagèrent en Italie et y réveillèrent le génie endormi. Le sentiment de la dignité humaine releva la littérature de son abaissement. L'art se lassa de remuer la fange pour exprimer l'idéal; et, malgré la corruption des mœurs, la poésie obéit aux grandes aspirations de l'époque vers le perfectionnement de la société. La littérature française du dix-septième siècle, si nourrie de pensées profondes et de sentiments vrais, dégoûta l'Italie de la versification creuse des *Seicentisti.* Le théâtre surtout porte la trace évidente de l'influence française. Corneille, Racine et Molière ont fait l'éducation de Métastase, de Goldini et d'Alfieri. Quel que fût le talent, le génie même de ces trois grands dramatistes dans l'opéra, la comédie et la tragédie, on peut affirmer que, sans les exemples de la France, ils auraient eu peine à sortir de l'ornière où se traînaient leurs devanciers.

Rien dans la situation politique de l'Italie n'annonçait une restauration des lettres. Les princes de la maison d'Autriche, qui aimaient la poésie italienne, redoutaient trop la puissance de l'esprit humain pour en favoriser l'essor. La maison de Savoie, élevée, au commencement du siècle à la dignité royale, grandissait pour la ruine de la maison d'Autriche en Italie; mais ces rois cisalpins, habiles dans la politique autant que braves dans la guerre, étaient trop absorbés par les intérêts de leur ambition pour songer aux intérêts de la littérature. La muse peut célébrer la gloire des armes, mais elle n'aime pas à marcher sur les pas des armées et s'enfuit au tocsin des batailles. Venise cherchait à masquer sa déchéance par la splendeur de ses représentations théâtrales. C'est là que le drame fut cultivé avec un éclat inconnu à l'Italie. En Toscane, les derniers des Médicis s'éteignirent sans honneur et sans gloire; mais, sous le règne de Léopold, fils de Marie-Thérèse, Florence rendit à la lumière ses poëtes immortels ensevelis dans la poussière des bibliothèques où les tenait enchaînés la censure. Rome eut deux grands papes, qui prodiguèrent leurs encouragements à la littérature, Benoît XIV et Clément XIV. La branche espagnole de la maison de Bourbon, montée sur le trône de Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle (1737), s'appliqua à faire fleurir les lettres et comprit que la poésie était la splendeur du diadème des rois.

Malgré l'appui de quelques princes intelligents, l'Italie n'est pas parvenue à secouer sa torpeur, et le génie du lieu, *genius loci*, est resté comme étouffé sous le poids de son ancienne servitude. On avait perdu l'amour des grandes choses, et la vie se consumait dans des occupations frivoles. La nation italienne, énervée et languissante, avait déserté les régions idéales où elle avait autrefois trouvé la gloire. La poésie semblait morte dans le pays le plus poétique de l'Europe. Voilà l'ouvrage du despotisme brutal qui avait opprimé ce malheureux peuple. Dans les couches inférieures de la société, dans les populations rurales, l'imagination était encore pleine de merveilles; mais les classes éclairées ne songeaient plus qu'à vivre dans la mollesse et dans le *far niente,* sans éprouver le besoin de jeter sur le papier la lave éteinte de leurs pensées. C'est l'étranger qui ramena la poésie au dix-huitième siècle, en contestant à l'Italie la gloire du théâtre. Les Italiens voulurent prouver qu'ils avaient le génie dramatique. Ils ne prouvèrent qu'une chose : c'est qu'en poésie il ne suffit pas de vouloir, et que l'art ne peut rien sans la nature. Les dramatistes italiens du dix-huitième siècle furent des hommes de talent. Plusieurs d'entre eux allèrent même jusqu'au génie dans leurs moments d'inspiration; mais ils ne parvinrent pas à ce degré de supériorité qui caractérise les poëtes épiques et lyriques des siècles précédents. Des cinq grandes nations de l'Europe, l'Italie resta la dernière dans le drame sérieux, même après Alfieri; mais elle fut la seconde dans la comédie proprement dite, dans la comédie classique, et elle fut la première dans le drame lyrique comme elle avait été la première dans le drame pastoral.

CHAPITRE II.

MÉTASTASE.

Au dix-huitième siècle apparut un poëte à la hauteur des plus grands noms, qui éleva l'opéra à la dignité d'un genre littéraire capable de soutenir l'admiration des hommes sans le secours de la musique. *Métastase* est le seul des librettistes qui ait opéré dans la poésie ce miracle d'un style aussi profondément musical que la musique la plus parfaite. Les autres ne sont que des *paroliers* plus ou moins habiles, je devrais dire plus ou moins adroits; Métastase est un des plus grands poëtes de l'Italie et du monde. Il occupe une place à part dans la littérature. On ne peut le comparer à personne sans lui faire tort. Comme poëte, il n'a qu'une corde à sa lyre; mais c'est la fibre même du cœur humain exprimant tous les frissons de l'âme. De tous les musiciens de la parole, aucun n'égala sa douceur, sa gracieuse délicatesse, sa caressante harmonie, sa tendresse passionnée. Telle est la mélodie de ses vers qu'on ne peut les lire sans les chanter: voilà en deux mots le génie poétique de Métastase. Le Tasse et Guarini lui ont servi de modèle. Ils ont plus d'art que lui, et par conséquent plus de variété. Le Tasse surtout le dépasse par l'élévation de la pensée; mais Métastase a plus de naturel dans l'expression des sentiments tendres. Les Italiens ont dénaturé ce poëte en voulant le transformer en auteur tragique, et en faisant déclamer ses pièces au lieu de les faire chanter. Le système dramatique de Métastase ne sied qu'à l'opéra. Les passions y sont portées à l'excès, comme il convient à la musique qui cherche la vérité dans l'exagération des sentiments. Quand au chant vous substituez la parole, vous parlez à l'esprit au lieu de parler à l'âme. Plus d'illusion, et partant plus de vraisemblance. La musique est un monde idéal où rien ne ressemble à la réalité. Les personnages de Métastase appartiennent tout entiers à ce monde fantastique. Là tout est bien ou tout est mal. Les héros sont des anges ou des démons. Ils ont toutes les qualités ou tous les défauts : ce sont des types et non pas des individus.

Toutes les nuances s'effacent dans l'impression générale de la vertu ou du vice, de la beauté ou de l'horreur. Tout est sacrifié à l'effet. Il faut frapper de grands coups. De là une grande uniformité, ou plutôt absence complète de caractères. L'homme est un mélange de vertus et de vices, de qualités et de défauts. Il a au moins les défauts de ses qualités. Il n'est ni complétement bon, ni complétement mauvais; il n'est ni ange, ni démon. Mais les héros de Métastase poussent tout à l'extrême, le vice comme la vertu. Ce ne sont donc pas des hommes, ce sont des êtres de fantaisie. Aussi bien la musique est-elle impuissante à exprimer les nuances de caractères; elle ne peut exprimer que les sentiments généraux de l'humanité. Métastase met sur la scène des héros appartenant à tous les peuples, à la mythologie comme à l'histoire. De là une grande variété de costumes et une grande richesse de décoration. C'est un des prestiges de l'opéra, fait pour parler aux yeux comme à l'oreille. Mais, sous ces costumes divers, on reconnaît toujours les mêmes hommes. Il semble difficile de faire parler naturellement des êtres sans réalité; Métastase y réussit pourtant, et c'est là un de ses plus beaux triomphes. Les passions de ses personnages sont idéales comme les personnages eux-mêmes; et néanmoins ils ont tous les élans du cœur humain. L'amour, sous toutes les formes, y est porté à son paroxysme et y éclate avec un enthousiasme délirant : c'est la double fantaisie héroïque du drame pastoral et de l'épopée chevaleresque. L'honneur et l'amour sont les deux grandes sources de l'action dramatique dans les opéras de Métastase. Tous les événements naissent de ces deux sentiments combinés. C'est pour venger l'amour ou l'honneur outragé que ces héros courent aux armes avec une fureur implacable. Les situations sont essentiellement monotones, par suite de l'uniformité des caractères. Les coups de théâtre sont prodigués, mais ce ne sont partout que des poignards levés sur la tête d'un père, d'une mère, d'un fils, d'une fille, d'une amante, d'une épouse qu'une erreur funeste a fait poursuivre en ennemis acharnés, et dont la reconnaissance amène une réconciliation finale qui provoque une nouvelle explosion d'amour d'un effet irrésistible sur les spectateurs attendris. Ces dénoûments heureux dans des sujets tragiques sont indispensables sur la scène de l'opéra. Les catastrophes ne sont pas musicales : l'émotion qu'elles provoquent est trop déchirante pour s'accorder avec l'ivresse qu'entretient en nous la mélodie. Métastase était un homme de goût : il avait compris combien il est absurde de faire mourir les héros en chantant. Qu'y a-t-il, par exemple, de plus invraisemblable que le dénoûment de *Lucie de Lammermoor*, où Edgard enfonce dans son cœur le couteau pour aller rejoindre Lucie dans le sein de Dieu, et meurt en chantant: « Bel ange, ma Lucie, viens me recevoir aux cieux. » La musique a beau être divine, l'émotion ne tient pas longtemps devant de telles absurdités.

Les Italiens, dans leur théâtre classique, avaient consacré les trois unités. Métastase, qui n'empruntait aux règles du drame que ce qui pouvait se prêter à l'effet de la scène lyrique, ne s'est pas conformé à l'unité de lieu. Sous ce rapport, il a devancé le drame moderne, si prodigue de changements à vue, et qui songe plus au plaisir des yeux qu'aux plaisirs de l'esprit. Le poëte italien n'avait pas tort, puisque l'opéra est fait avant tout pour flatter les sens. L'unité de temps fut conservée, mais en dépit de la vraisemblance; car le poëte accumule en un jour autant d'événements qu'en peut supporter sans fatigue l'attention des spectateurs.

Quant à l'unité d'action, elle n'était pas difficile à observer dans des pièces qui ne roulent guère que sur l'amour et où le nombre des personnages est nécessairement restreint. Trois amoureux et trois amoureuses dont les passions se croisent et se combattent selon les exigences de l'effet musical, suffisent aux complications de l'intrigue. Tous les opéras de Métastase sont conçus sur le même plan. Quand on connaît une de ses pièces, on les connaît toutes. Et cependant, tel est l'art du poëte, non à conduire mais à varier l'intrigue la plus monotone et la plus banale, que jamais l'intérêt ne languit un instant. Il ne manque donc pas d'une certaine habileté dramatique. Mais c'est surtout à la beauté, à l'harmonie de ses vers, qu'il doit ses succès dans l'opéra. Il connaît peu l'art de la composition; et s'il s'entend jusqu'à certain point à dresser la charpente de ses pièces, c'est qu'il comprend avec un admirable instinct les convenances de la poésie associée à la musique. Les Italiens lui ont fait un tort immense en le présentant aux étrangers comme un modèle du genre tragique. Otez à ce poëte le prestige de la musique, et ses pièces ne seront plus qu'un tissu d'invraisemblances; vous serez choqué de ces mœurs efféminées et de ces caractères impossibles. Il y a beaucoup d'analogie sous ce rapport entre Métastase et Quinault, le créateur de l'opéra en France au dix-septième siècle. Je n'entends pas faire de Quinault le rival de Métastase. Il y a entre ces deux hommes la différence du talent au génie. Mais Quinault est un vrai poëte, quoi qu'en ait pensé Boileau, qui ne l'a critiqué du reste que pour ses tragédies. Ses tragédies, en effet, sont pitoyablement efféminées. Dans l'opéra, au contraire, il a égalé, surpassé même par la mélodie des vers les prédécesseurs de Métastase en Italie : Métastase est de beaucoup supérieur, nul ne le conteste; mais ses opéras, considérés comme tragédies, ne valent guère mieux que les tragédies de Quinault.

On a beaucoup reproché à Métastase de déviriliser l'homme en le jetant dans la mollesse. Ce reproche est sérieux, et il serait mal séant de l'atténuer, si l'on ne voyait dans Métastase qu'un auteur tragique. Le but de la tragédie est de fortifier l'homme contre les assauts de la fortune et de la destinée; mais le poëte de l'opéra ne peut être jugé aussi sévèrement. Cette mollesse, cette douceur, cette effémination, est le propre du genre, tel qu'il est cultivé en Italie. L'opéra italien sue le sensualisme par tous les pores.

Ce n'est pas là qu'il faut aller puiser la force et le courage, c'est en Allemagne et en Belgique, pays d'énergie morale, c'est en France, pays d'action. De nos jours pourtant, l'opéra italien s'est transformé au contact de la France, et l'on a vu le roi de la musique moderne faire éclater en accents d'une sublime énergie la fibre patriotique dans *Guillaume Tell*, cet incomparable chef-d'œuvre qui est à la musique ce qu'Athalie est à la poésie: l'idéal de l'art. Rendons justice aux contemporains; s'ils ont écrit, comme aux siècles précédents, des opéras sensuels, ils ont produit aussi des émotions patriotiques et religieuses dans des œuvres magistrales qui dépassent, par la grandeur de l'inspiration, tout ce qu'on a écrit jusqu'à ce jour en musique. *Guillaume Tell* et *Moïse, Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète*, la *Juive*, les *Martyrs*, la *Jérusalem* et cet opéra de la *Muette* qui sonna le tocsin de la révolution belge, voilà des œuvres qui font honneur au dix-neuvième siècle et qui montrent la puissance de la musique dans l'expression des sentiments forts, des sentiments généreux, des passions divines. Mais le monde a trop soif de plaisirs énervants, et la musique a trop d'ivresse dans ses modulations et ses accords, pour résister aux entraînements de l'amour. Voilà le piége. Ah! s'il naissait un poëte égal à Métastase, mais avec le génie de la force et de la grandeur au lieu du génie de la volupté, les Cimarosa et les Pergolèse de l'avenir pourraient régénérer le monde en attirant en haut les cœurs qui regardent en bas, en pénétrant l'âme de sentiments élevés au lieu de se contenter de pénétrer l'oreille de sensations plus ou moins agréables. Il faut réduire à leur juste valeur les prétentions des *italianissimes* en poésie, qui élèvent les productions de Métastase au-dessus de tout ce qui a été fait en France dans le lyrisme comme dans le drame. S'il ne s'agissait que de l'opéra, ils auraient raison : en fait d'opéra, rien n'est comparable à Métastase chez aucun peuple de l'Europe. Nous croyons lui avoir assez rendu justice sous ce rapport. L'immortelle *Olympiade*, son chef-d'œuvre, mise en musique par les plus grands maîtres de l'Italie, par Paisiello, Léo, Pergolèse, Piccini, est l'apogée du drame lyrique. D'autres opéras, comme l'*Hypsipyle*, le *Démophoon*, la *Clémence de Titus*, la *Didon abandonnée*, *Achille à Scyros*, *Zénobie*, etc., ont tour à tour exercé la verve de ces compositeurs de génie, formés à l'école de Naples, sous la direction de Durante et de Léo.

Il faut s'incliner devant de telles œuvres, et déclarer qu'il n'est pas possible de porter plus loin la musique des vers. Mais si, faisant abstraction de la musique, vous proclamez Métastase un des plus grands poëtes dramatiques de l'Europe, au nom du bon sens et de l'art, il faut protester hautement contre ce fétichisme de l'oreille et déclarer que, pour la conduite de l'action, la vérité des caractères et la vraisemblance des situations, Métastase, loin d'être au sommet, est au plus bas degré de l'échelle dramatique. Mais, dit-on, il a bien fait autre chose que des opéras. Examinons. Ses œuvres poétiques se composent de soixante-trois drames, dont vingt-deux seulement ont été mis en musique. Les autres étaient récités, contrairement au dessein de l'auteur, qui avait un diapason dans l'oreille en écrivant tous ses drames où, à défaut de duos, trios, etc., régnaient toujours le récitatif, les airs et les chœurs. Quoi qu'il en soit, qu'on ait récité ou chanté ses pièces, c'est exclusivement par le côté musical qu'elles ont une valeur exceptionnelle. Après cela, il faut compter douze *oratorios*, quarante-huit *cantates;* puis, des morceaux lyriques, *idylles*, *élégies*, *sonnets*. Le poëte est partout le même : c'est un souffle de brise effleurant l'épiderme et portant à l'âme une impression de langueur et de morbidesse. Qu'il chausse le cothurne ou qu'il se borne à toucher la lyre, sa voix n'a de force que pour exhaler des transports d'amour, des élans de tendresse sortis de l'imagination autant que du cœur, mais où la raison n'a rien à voir. Quand Boileau dit aux poëtes :

> . . . . . Tout doit tendre au bon sens;
> Aimez donc la *raison;* que toujours vos écrits
> Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.

il parle en critique plus qu'en poëte : il n'y a pas de poésie sans passion, et la passion est souvent l'antipode de la raison. Mais ce n'est jamais la passion seule qui tient la plume; et, pour être poëte complet, il faut savoir tout exprimer. Métastase était grand, je me trompe, séduisant; mais il était incomplet. La grandeur, l'élévation des idées n'était pas le caractère de son génie; et s'il brille d'un vif éclat dans l'arène lyrique, il reste loin de Pétrarque et du Tasse, et des grands poëtes de l'Allemagne, au siècle dernier, et de l'Angleterre et de la France, dans la première moitié de ce siècle. On peut douter même que sa renommée eût passé les frontières, si ses vers n'avaient pas volé au-dessus des Alpes sur les ailes de la musique.

Le dix-huitième siècle, si brillamment inauguré par Métastase, produisit quatre poëtes justement célèbres : Maffei, Goldoni, Gozzi et Alfieri, qui donnèrent la mesure du génie italien dans le drame sérieux et plaisant.

L'Italie, la première en Europe, avait vu naître le drame régulier comme le lyrisme et l'épopée; mais le seizième siècle n'avait pu s'affranchir de l'imitation servile de l'antiquité classique, et les auteurs comiques de cet âge d'or de la poésie au delà des Alpes, n'avaient pu, malgré leur talent d'observation, constituer un théâtre vraiment national en Italie. Dans ce siècle d'érudition, c'est à travers l'antiquité qu'on étudiait la société moderne : c'est pour le monde éclairé qu'écrivaient l'Arioste, Bibbiena, Machiavel. Le peuple n'avait pour spectacle que les *comédies de l'art,* les comédies improvisées, où éclatait dans toute sa naïveté la gaieté bouffonne, le gros rire de la populace italienne. Ce genre de comédie, fort peu littéraire mais fort amusant, avait plus d'attrait pour la foule que les comédies érudites conçues loin du public, dans le silence du cabinet, comme les tragédies romaines au temps des empereurs. Nous allons voir un homme de talent, doué du génie de la gaieté, prendre pour point de départ et pour base la comédie de l'art, et créer la vraie comédie littéraire de l'Italie, qui tient le milieu entre la comédie classique et la *commedia dell' arte.*

Mais disons d'abord un mot des premières tentatives du dix-huitième siècle dans la tragédie.

CHAPITRE III.

SCIPION MAFFEI.

Les poëtes qui donnèrent la première impulsion au drame italien du dix-huitième siècle se posèrent en imitateurs de la France. C'était le moyen de renoncer à toute originalité et de laisser à ces modèles classiques la suprématie du théâtre. Un seul, *Scipion Maffei*, réussit à produire un chef-d'œuvre : la *Mérope*. Dans sa jeunesse, Maffei avait recueilli les meilleures pièces des auteurs du seizième siècle. Le système français lui paraissait défectueux; et, en écrivant sa *Mérope*, le poëte, qui avait le sentiment de la perfection dramatique, voulut, par un mouvement de noble émulation, présenter à son siècle l'idéal de la tragédie. Il ne parvint pas à effacer la gloire de Corneille et de Racine, mais son œuvre est bien supérieure à tout ce que les Italiens ont essayé avant lui dans le genre tragique.

Alfieri lui-même, dont nous parlerons tout à l'heure, n'a pas, malgré la puissance de son talent, dépassé la *Mérope*. Ce sujet pathétique, traité par Euripide, ne nous est parvenu que comme un souvenir. Le temps n'a pas respecté ce drame émouvant. Il a fallu refaire la tragédie sur des données trop succinctes. En sorte que l'œuvre de Maffei, acclamée par l'Europe entière, est devenue une seconde création et a eu l'immortel privilége de servir de modèle à la *Mérope* de Voltaire, chef-d'œuvre de ce troisième maître de la scène française. Maffei a rendu trois immenses services à la poésie dramatique en composant sa *Mérope :* il a donné à l'Italie le premier exemple d'une tragédie sans intrigue amoureuse; il a ramené au naturel le ton tragique; il a, dans ce but, répudié la rime en employant le vers *sciolto* ou non rimé. De ces trois grands services les deux premiers sont communs à toutes les nations, le troisième est particulier à l'Italie. Sismondi se trompe en disant que « Maffei se plut à montrer aux modernes comment on pouvait composer une tragédie sans amour. » D'abord, *sans amour* est un terme impropre : il n'y a pas de poésie sans amour. Pour parler exactement, il fallait dire : une tragédie qui n'avait pas pour sujet l'*amour*. Mérope expose son fils à la mort en voulant le venger. C'est l'amour maternel d'un côté, et de l'autre, l'amour filial dans Égisthe qui se dévoue pour épargner sa mère. Ce n'est pas là une tragédie sans amour. Et d'ailleurs, le monde moderne n'a pas attendu Maffei pour apprendre qu'on pouvait écrire un chef-d'œuvre tragique sans y faire entrer l'*amour*. *Athalie* a précédé la *Mérope*, et Corneille, dont le poëte italien a critiqué le système dans *Rodogune,* une des pièces de sa laborieuse vieillesse, le grand Corneille, dans *Polyeucte,* avait enseigné à la France et à l'Europe chrétienne comment l'amour se transforme et se divinise quand il devient l'union des âmes dans l'amour divin. Mais l'Italie avait besoin d'apprendre à quelles conditions le poëte s'élève à l'idéal tragique, et c'est Maffei qui lui a rendu ce service. En bannissant l'*amour* de sa tragédie, il n'en a pas banni l'intérêt. Quelle intrigue amoureuse peut égaler les angoisses et le désespoir d'une mère aux dangers et à la mort d'un fils? On regrette seulement que les situations soient si peu naturelles, et que les complications de l'intrigue nuisent au développement des caractères et au jeu des passions.

Maffei a cherché surtout le naturel dans le style. On n'y parvient pas aisément quand le fond lui-même manque de vérité; sans doute, la tragédie française avait un ton trop solennel et un peu guindé; mais pour être naturel il n'est jamais permis d'être vulgaire et trivial. C'est le défaut de Maffei : il a craint de monter trop haut, et il est descendu trop bas. Néanmoins ses vers ont souvent cette noble simplicité qui caractérise le style tragique. Le vers *sciolto,* où le poëte songe plus à parler au cœur qu'à l'oreille, convient mieux au drame que le vers rimé. Maffei a bien fait de suivre en cela l'exemple que le Trissin avait donné aux poëtes dramatiques de l'Italie.

L'auteur de la *Sophonisbe* n'avait adopté ce vers que dans le dialogue. Maffei est le premier des grands dramatistes qui ait complétement rejeté la rime. Sa poésie n'en est que plus intime; l'expression répond mieux au sentiment sans rien perdre de son éclat, et le vers est assez harmonieux pour ne pas ressembler à la prose. Il faut s'étonner qu'avec cette ressource inhérente à la langue, les Italiens n'aient pas, au moins quant à la forme, surpassé les Français dans le drame. Il y a à cela trois raisons : c'est que les Français ont, avant tout, le génie de l'action; qu'ils tiennent également par-dessus tout à respecter les lois du bon sens, et qu'enfin leur langue est assez poétique pour mettre l'idéal dans la réalité, et pas assez pour absorber la réalité dans l'idéal. La rime en français n'est pas de trop pour élever la poésie versifiée au-dessus de la prose, et il n'est guère à craindre que les dramatistes français portent la musique du langage assez loin pour endormir la pensée dans l'ivresse de la cadence. En France, le vers dramatique pèche parfois peut-être par excès d'abstraction; en Italie, c'est par excès d'imagination.

CHAPITRE IV.

GOLDONI.

Mais voici un poëte auquel on a reproché avec raison, selon moi, d'exiler l'imagination et la poésie du domaine dramatique. Je suis embarrassé, je l'avoue, devant la figure de *Goldoni*, un des rois de la comédie moderne, et en même temps un des dramatistes les moins poétiques qui aient jamais écrit dans la langue des vers. Lamartine a promis d'examiner, en appréciant Molière, si les auteurs comiques sont réellement poëtes. C'est une idée qui, au premier abord, semble paradoxale; mais il est certain que la comédie, réduite à une simple peinture de mœurs, sans autre but que d'exciter le rire, n'est rien moins que poétique. Molière lui-même, quoique souvent poëte par l'expression, est plus philosophe que poëte par le fond de ses pièces, qui n'ont que le vrai pour objet. Tout ce qui ne tend pas à la glorification du beau est en dehors de la poésie. A ce point de vue, Goldoni mérite à peine le nom de poëte, car il est, par le fond, souverainement antipoétique, et la forme elle-même manque essentiellement d'élévation. Quoi qu'il en soit, c'est un grand artiste dramatique qui a le double génie de l'invention et de la gaieté, et qui peint avec infiniment d'habileté les mœurs de son pays. S'il a manqué de poésie, c'est moins sa faute que celle des mœurs italiennes, dont le prosaïsme forme un singulier contraste avec la tendance idéale des grands poëtes de ce pays. L'amour, pivot de la comédie, est, en Italie, une passion immorale, car il n'existe réellement et sérieusement qu'après le mariage, dans les relations des *cicisbei* ou *cavalieri serventi.*

Les filles à marier sont tenues sous cloche et en serre chaude : c'est presque le gynécée antique. Quand elles prennent la clef des champs, en bravant l'opinion publique, pour donner carrière à leurs sentiments comprimés, elles ne connaissent plus de retenue et font des extravagances. En général, elles n'aspirent qu'à se marier pour être libres, et, sans consulter leur cœur, acceptent, en filles obéissantes, la main du premier venu qui se présente à elles sous le patronage de leurs parents. Et l'amour, direz-vous? il sera ce qu'il pourra. Il s'agit d'abord de sortir d'esclavage pour se livrer sans contrainte à ses inclinations. De pareilles mœurs, mises en spectacle et proposées pour modèles à la jeunesse féminine, cela peut être admis en Italie; pour nous, cela serait intolérable. Obéir à ses parents, c'est très-bien; mais quand, par soumission, une femme, pour le plaisir de se marier, s'associe à un être ridicule, repoussant ou méprisable, elle n'est assurément pas digne d'intérêt : l'amour, ainsi entendu, est la négation de l'amour. Si le poëte pouvait attirer sur cette femme le ridicule ou la pitié, la situation serait comique ou tragique; mais tout cela est dans l'ordre, et c'est d'un diplôme de sagesse que le poëte veut gratifier cette fille aimable. Qu'en dites-vous? Et seriez-vous disposé à rire en assistant à de pareils spectacles? Pour faire mieux ressortir le mérite des femmes qui acceptent, pour plaire à leurs parents, la main d'un homme qu'elles ne peuvent aimer, l'auteur comique, car je ne dis plus le poëte, fait du prétendu un bouffon ou un vaurien qu'il expose aux risées du parterre. Et quand on a bien ri de ce va-nu-pieds, la charmante fillette épouse le drôle qui n'aime que ses écus et le lui dit en face, le tout pour être agréable à ses parents. Quel modèle de fille! et quel modèle de mari! et quel modèle de père soucieux de l'honneur de sa famille!!! Que ce soient là les mœurs de l'Italie, on ne peut guère en douter, car il n'entrerait pas dans la tête d'un homme d'esprit de représenter sur la scène des mœurs aussi peu attrayantes, si elles n'étaient point réelles. Lisez *les Deux Jumeaux de Venise,* vous y verrez un être chargé de tous les ridicules, venir demander au docteur Balanzoni la main de sa fille Rosaure. Ce personnage, si peu fait pour être aimé, ne déplaît pas à Rosaure, parce que son père le trouve à sa convenance. Il meurt empoisonné, et ce moyen tragique devient comique sous la plume de Goldoni, qui le fait mourir en bouffon. Ces horreurs étaient du goût des Italiens, pour qui le ridicule se confond avec la bouffonnerie. Il y a deux manières d'être comique: se moquer des autres ou se moquer de soi-même. Ce dernier moyen est le plus innocent, car il ne fait de mal à personne. C'est ainsi que Goldoni entend le comique. Mais si c'est le plus inoffensif, c'est aussi le plus grossier et le plus bête, qu'on nous le pardonne; car le but n'est que d'exciter le rire sans songer à corriger les mœurs et les travers en les immolant au ridicule.

Après la mort tragico-comique de son prétendu, Rosaure prend héroïquement son parti et consent à épouser un autre bouffon qui renonce à sa maîtresse pour les quinze mille écus de Rosaure. « Comment ne me plairait-elle pas, dit-il en sa présence : quinze mille écus, c'est une beauté bien rare! » Et Rosaure accepte en déclarant qu'elle ne peut rien refuser à son père! De qui se moque-t-on donc ici? Si c'était du père ou de la fille, à la bonne heure; mais la leçon morale qui ressort de tout cela, c'est que Rosaure est le modèle des filles. Elle épouse un mari ridicule, mais elle a suivi les volontés de son père, le vénérable docteur

Balanzoni. Remarquez que Rosaure est le type des filles sentimentales! Singulier sentimentalisme, en vérité, qui tue l'amour conjugal au profit de l'amour filial; sentiment faux, puisque ces aimables demoiselles ne se marient que pour se marier, c'est-à-dire pour échapper au joug paternel! — Voilà le fond d'une des œuvres capitales de Goldoni. Cela était hautement prisé en Italie, puisqu'on s'écriait, en écoutant ces jolies choses : « *O gran Goldoni!* » Mais on peut affirmer que partout où l'on est soucieux de la dignité des femmes, on ne laisserait pas achever la pièce. Dans cette même comédie des *Deux Jumeaux de Venise*, un autre caractère, Béatrix, destiné à faire contraste avec celui de Rosaure, représente la femme vive et légère, se plaçant en dehors des convenances de son sexe, pour suivre les instincts de sa nature passionnée et courir les aventures les plus compromettantes. Et voyez la contradiction : l'auteur, décidé d'avance, pour ne pas blesser les bienséances théâtrales, à conserver pures et sans tache ses héroïnes, donne un brevet d'innocence à ces aventureuses créatures. Concluez maintenant : Une fille honnête et vertueuse doit obéir à sa famille et accepter, quel qu'il soit, le mari que lui donne sa famille. Mais quand cette fille commet l'imprudence de déserter le toit paternel pour courir après celui qu'elle aime, elle peut, sans accident, rentrer au logis, et sa faute ne porte nulle atteinte à son honneur : c'est là la morale de Goldoni.

Nous avons dit que les demoiselles, en Italie, ne songent guère qu'à se marier, et que le cœur n'est souvent pour rien dans le choix qu'elles font, ou plutôt qu'on leur impose d'autorité. Une fois mariées, elles sont aussi libres devant l'opinion publique qu'elles étaient esclaves dans leur célibat. Alors l'amour nécessaire à la femme naît dans son cœur, quand elle a rencontré l'homme de son choix. Ces liens, contractés après le mariage et en dehors des lois du mariage, sont un adultère d'intention, s'ils ne sont pas un adultère de fait. Et ces relations immorales sont dans les mœurs italiennes! Voilà un scandale qu'il faudrait avoir le courage d'exposer sur la scène à l'indignation publique. Mais ce n'est plus du ressort de la comédie. Aussi ces chevaliers galants, connus sous le nom de *cicisbei*, ne paraissent-ils sur le théâtre de Goldoni que pour jouer des rôles sans passion et par conséquent sans intérêt. Ils se bornent à afficher des airs protecteurs qui ne conviennent qu'aux maris, et ne sont jamais mêlés activement à l'intrigue. Ce sont des amis fort équivoques; ce ne sont pas des amants.

Les femmes ne sont pas flattées dans les comédies de Goldoni. S'il les fait vertueuses, c'est par convention ou par bienséance; mais elles n'ont pas de cœur. Il n'y a peut-être pas dans tout son théâtre, et il est considérable, une seule femme digne d'amour ou d'estime, je ne dis pas pour un Italien, mais pour un homme amoureux de la beauté morale.

La perfidie est un défaut malheureusement trop commun parmi les femmes; mais que faut-il penser des Italiennes, si Goldoni a peint fidèlement leurs travers? Les femmes se jurent en face une éternelle amitié et s'injurient violemment par derrière. Qu'y a-t-il de comique dans cet amour qui sort des lèvres, quand le cœur est à la haine? Qu'en doit conclure l'honnête homme? qu'il faut se défier des femmes; mais on pourrait l'enseigner moins brutalement. Les Italiennes sont-elles de l'avis des Italiens sur le mérite de Goldoni? En ce cas, elles ne voient que la paille qui est dans l'œil de leurs voisines, et Goldoni a raison. Où donc trouverons-nous la grâce, *plus belle encore que la beauté?* Je ne sais, mais ce n'est pas sans doute dans la femme savante, présentée comme un modèle pourvu qu'elle n'étale pas une fausse science. La femme qui fait preuve d'ignorance en voulant être savante devient ridicule; mais si sa science est véritable, elle peut l'étaler impunément : son pédantisme n'est pas un ridicule, c'est un mérite. Voyez plutôt la *Donna di Garbo* opposée à la *Donna di Testa debole.* La langue italienne, fille de la langue latine, a décidément trop de respect pour sa mère. Une femme qui a du mérite parce qu'elle sait discourir en docteur sur des thèses latines, c'est trop fort. Les rôles de femme dans les comédies de Goldoni sont donc dépourvus de toute poésie et n'ont rien d'aimable.

Les caractères d'homme sont-ils traités avec plus de délicatesse? Il serait mal séant de le supposer. La femme fait l'homme plus encore que l'homme ne fait la femme. Les grandes qualités des héros de Goldoni sont des vertus de parades qui n'ont rien de sérieux : la vérité ne fait pas tant de bruit.

La perfidie que nous avons reprochée aux femmes paraît être un vice de nature chez les Italiens. Habitués à ne voir dans la religion que le côté extérieur, certaines gens semblent ignorer que, pour honorer Dieu, il faut commencer par se respecter soi-même et respecter ses semblables; que la première condition pour être chrétien, c'est d'être honnête homme. Mais plus une vertu est rare, plus elle est estimée. Les Italiens veulent donc passer pour des hommes d'honneur. A en juger par les comédies de Goldoni, ils entendent d'une étrange façon la loyauté, la fidélité à la parole donnée. Dans la comédie de *la Fille obéissante*, un père consent au mariage de sa fille avec un homme qu'elle aime : c'est un parti sortable. Un autre se présente : c'est un vaurien cousu d'or. Le père lui promet sa fille, sans s'informer s'il peut lui convenir. Dans ces conditions, nul n'est tenu à sa parole. Eh bien, malgré le désespoir des deux amants déjà fiancés, le père, qui adorait sa fille, sacrifie tout à une parole qu'il ne pouvait donner. N'est-ce pas là une de ces vertus de parade qui n'existent que dans la fantaisie de l'auteur, et qui sont destinées à pallier un vice qu'on s'efforce de cacher au monde comme une turpitude? On n'est pas fidèle à sa parole quand on l'observe avec tant de déraison.

En voici un autre qui a reçu des bijoux volés à son père et qui se vante d'être un homme d'honneur incapable de retenir injustement le bien d'autrui, ce qui ne l'empêche pas de les offrir, par galanterie, à une femme inconnue et de les confier à un fripon : voilà ce que Goldoni présente comme un modèle de probité!!! C'est la société qui apprend aux hommes à se respecter et à mettre dans leur conduite ce décorum qu'on appelle les convenances, la bienséance, la politesse sociale. Il y a certaine limite qu'il n'est pas permis de dépasser dans la représentation des ridicules, des travers et des vices. Les Italiens ne connaissent pas cette limite, parce que l'esprit de société n'existe pas chez eux. Certes, il ne faut pas confondre les bienséances avec la poésie des caractères. Quand les caractères éclatent dans toute leur naïveté, le cœur humain a plus de puissance que quand il obéit à des préjugés ou à des usages conventionnels qui compriment tous les sentiments de l'âme sous un niveau commun, plus favorable sans doute à la médiocrité qu'au génie. Aussi, voyez dans l'enfance des peuples, quelle grandeur de nature l'imagination prête aux héros! Comme ils sont violents et sauvages dans leurs passions! Mais leurs passions sont grandes comme leurs caractères. Dans la vieillesse des peuples, quand les passions sont petites, basses et vulgaires, et qu'on n'envisage la vie que du côté positif et prosaïque, il faut bien garder une certaine mesure en faisant le tableau des misères humaines, et ne pas admettre dans l'art ce qui inspire le dégoût. La comédie qui se rit des travers de l'humanité ne doit pas livrer en spectacle des vices révoltants qui cessent d'être comiques en devenant odieux. Goldoni n'a pas su garder cette mesure : il a cherché le ridicule dans l'exagération. Certains personnages de ses comédies descendent à des perfidies et des bassesses qui soulèvent le cœur et rendraient le rire coupable. Pancrace, dans *les Deux Jumeaux*, est un fripon chargé de tous les vices, qui se fait empoisonneur à si bon marché, qu'il est inadmissible qu'un être humain puisse descendre si bas. Ailleurs, il représente la jalousie et l'avarice réunies sur la même tête, et dans des proportions si exagérées que toute gaieté disparaît dans le mépris qu'inspire à tout cœur honnête une semblable dégradation de caractère.

Le faste de la richesse altière offre, en Italie, un ridicule qu'on ne trouve pas au même degré chez les nations habituées à respecter l'opinion publique. L'aristocratie cherche à éblouir le monde par l'éclat d'une fausse richesse, qui consiste à vivre de privations, à se ruiner même pendant onze mois de l'année pour passer le douzième à la campagne dans les fêtes pompeuses de la *villégiature*. Goldoni a peint très-plaisamment ce ridicule national; et, s'il n'a corrigé personne, il a vengé du moins la morale publique en apprenant à la noblesse qu'il ne suffit pas d'être riche et de déployer un vain luxe pour mériter l'estime des honnêtes gens.

La comédie ne peut atteindre son but philosophique, quand l'état social n'expose personne à la censure. Nous avons vu Goldoni mettre en scène la femme savante et lui faire un mérite des connaissances les plus étrangères à son sexe. Il ne faut pas demander si les savants sont plus modestes, quand la science était si rare et que les savants n'avaient pas appris, au contact de la société, comment l'ignorance se venge de l'orgueilleux savoir. Les personnages de Goldoni sont des gens mal élevés qui blessent partout les bienséances. S'agit-il d'un duel? on se demande parfois s'il ne vaudrait pas mieux se débarrasser de son adversaire sans exposer sa vie. Ce procédé brutal fait trop penser qu'on est dans le pays du poignard.

Quel que soit le talent de Goldoni à exciter l'hilarité des spectateurs, à développer et soutenir les caractères, à imprimer au dialogue de vives allures, il s'attache trop à représenter la laideur morale pour mériter le nom de poëte, et il inspire trop peu l'amour du bien pour mériter le nom de philosophe. Ce n'est qu'un grand observateur, un grand peintre de ridicules, un grand artiste dramatique.

Le drame plaisant se divise en trois ou plutôt en quatre catégories : la haute comédie ou comédie de caractère, la comédie de mœurs, la comédie d'intrigue et la comédie bouffonne. On se demande à quelle catégorie appartiennent les pièces de Goldoni. En réalité, ce sont des comédies de mœurs; mais l'intrigue y joue un rôle considérable, et, pour exciter la gaieté, l'auteur descend jusqu'à la bouffonnerie : c'est la conséquence de son système dramatique. Goldoni avait compris que, pour attirer la foule, il fallait prendre pour base la *comédie de l'art* et perfectionner ce genre populaire en conservant les masques qui fixaient les caractères, mais en enlevant aux acteurs la faculté d'improviser le dialogue, licence grossière qui substituait la plaisanterie à l'étude des mœurs. Quand les caractères sont invariables, ils deviennent des abstractions. Dès lors plus de nuances, puisque la personnalité disparaît dans le personnage, qui n'est plus un homme, mais un vice incarné. L'intrigue varie; les caractères sont tout d'une pièce : c'est le goût italien.

Nous l'avons vu dans Métastase, où les personnages sont entièrement bons ou entièrement mauvais. Ici c'est le mauvais qui domine, puisqu'il s'agit des laideurs humaines. Je me trompe en disant les laideurs humaines, je devrais dire les laideurs italiennes, car l'observateur n'a pas assez compris la nature humaine, mélange de petitesses et de grandeurs. Je vais plus loin, et je dis qu'il manque de vérité aussi, non dans la peinture des mœurs italiennes, mais dans le tableau des vices italiens qu'il exagère.

Il y a, en Italie comme partout, des êtres vils et méprisables; mais, en Italie aussi, il y a, grâce à Dieu, de belles et grandes natures. Et si c'est à la tragédie qu'appartient la grandeur, la comédie, qui peint la vie dans sa réalité vraie, ne doit pas se borner aux petitesses, aux bassesses, aux vices ignobles, sous peine de s'exposer à attacher tout un peuple au pilori. Il y a des choses qu'il faut laisser dans les bas-fonds de la société. On peut se moquer des travers de l'homme, mais il ne faut pas rire de ce qui dégrade l'humanité.

CHAPITRE V.

GOZZI.

Un dramatiste que les Allemands considèrent aujourd'hui comme le premier des auteurs comiques de l'Italie, le comte *Charles Gozzi*, frappé du défaut de poésie et d'intérêt du théâtre de Goldoni, s'est jeté dans le genre fantastique, introduisant le merveilleux dans la comédie, au nom de l'idéal banni de la scène par le réalisme de l'avocat vénitien. Gozzi, pour assurer son triomphe, voulut restaurer la *comédie de l'art* en faisant reparaître sur la scène les spirituels improvisateurs qui jouaient les Pantalon, les Arlequin, les Brighella, et que les succès de Goldoni avaient réduits à la misère.

Gozzi était italien jusqu'à la moelle, un Italien de vieille roche, irrité de voir ses compatriotes tourner leurs regards vers la France et la muse du théâtre revêtir un costume étranger. Sa tentative fut une réaction contre l'influence française en littérature. Celui qui, le premier, avait importé en Italie le système dramatique de la France, Martelli, sans génie et sans art, avait introduit dans la poésie italienne une innovation malheureuse : l'*alexandrin*, vers d'autant moins italien qu'il est plus français. Pour l'approprier au caractère de la langue, il avait fallu y ajouter une syllabe muette à la césure de l'hémistiche, ce qui détruisait l'harmonie. Le vers *martellien*, adopté dans le drame comique, avait défiguré la poésie italienne.

Un esprit lourd et empesé, unissant la trivialité à l'emphase, l'abbé *Chiari*, disputait à Goldoni le sceptre du théâtre. Gozzi s'efforça de les détrôner tous deux en les parodiant dans l'allégorie dramatique des *Trois Oranges*, pièce à canevas où les acteurs, heureux de reprendre possession de la scène, se livrèrent à toutes les saillies de la gaieté et de la malice populaires, et obtinrent un succès de fou rire. Goldoni, blessé dans son amour-propre, abandonna l'Italie et sa langue, et vint s'établir à Paris, où il écrivit, pour la scène française, plusieurs comédies, dont la plus célèbre est *le Bourru bienfaisant*, type immortel qui lui fut vraisemblablement inspiré par son pays natal beaucoup plus que par son pays d'adoption; car ce n'est guère un type français. La France est une nation généreuse mais polie. La brusquerie est une impolitesse, et si elle existe en France, ce n'est qu'une exception. C'est un défaut commun aux nations où ne règne pas l'esprit de société. Goldoni aura uni, dans sa pensée, la brusquerie italienne à la générosité française, et créé ainsi son *Bourru bienfaisant*. S'il avait connu notre pays, il aurait pu nous emprunter des traits de mœurs bien autrement caractéristiques que ceux qu'il a trouvés en Italie et en France, pour peindre ce type belge par excellence, et qui tient dans nos veines au sang germanique mêlé au sang gaulois.

Cependant Gozzi, ayant remarqué l'attrait de curiosité qu'éveillaient les enchantements et les contes de fées sur le peuple de Venise, entra à pleines voiles dans le pays des songes, et y trouva, pendant dix ans, une intarissable veine de succès. Il fit parler en vers ïambiques ses personnages merveilleux, et n'abandonna à l'improvisation que les masques italiens, fort dépaysés dans ce courant d'aventures orientales, où ils perdirent peu à peu leur caractère individuel, leur gaieté native, leur esprit de terroir. On devait finir par se fatiguer de ces fictions imaginaires, où les mœurs sociales et l'humanité même disparaissaient dans les jeux de la fantaisie.

Le poëte savait exciter l'intérêt par des situations touchantes ou terribles, qui remuaient l'âme autant que l'imagination; mais quand on ne sent pas palpiter la fibre humaine, quand les intérêts de la vie ne sont plus le nœud du drame, le cœur n'est pas longtemps dupe de l'imagination, et, quel que soit le talent du poëte, une fois la curiosité satisfaite et l'étonnement disparu, le sentiment de la réalité remplace la fantaisie, et le charme s'évanouit devant l'invraisemblance :

> L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Dans le poëme épique, l'imagination est à l'aise au milieu des événements surnaturels, parce que les personnages n'agissent pas sous nos yeux. Mais la vraisemblance dramatique est plus exigeante, et, quand les rêves de l'imagination prennent un corps pour agir et parler comme des êtres vivants, on sent d'instinct le mensonge et la vanité de ces inventions de poëte; la raison se réveille et les fantômes sont rentrés dans la nuit. C'est l'homme qu'il faut montrer à l'homme pour l'intéresser.

Les Allemands, naturellement rêveurs, ont adopté avec enthousiasme le genre fantastique de Gozzi; mais les Italiens ne pouvaient longtemps s'en accommoder. Le peuple de Venise, qui avait rapporté d'Orient, sur ses vaisseaux, les contes de fées, et qui, dès l'enfance, avait l'imagination remplie de récits merveilleux, devait aimer sans doute des féeries auxquelles se trouvaient mêlés les spirituels représentants des mœurs nationales. Quand disparut la troupe joyeuse des improvisateurs qui avaient fait le succès de ses pièces, Gozzi, battu en brèche par la critique, tomba peu à peu dans l'oubli, et ses comédies fantastiques, qui ne furent jamais jouées qu'à Venise, ne reparurent sur aucun théâtre d'Italie. L'Italien moderne a perdu le goût du merveilleux poétique ou oriental, qui était l'essence de l'épopée romanesque au temps de l'Arioste et du Tasse. Aujourd'hui ce peuple, naturellement crédule et superstitieux dans sa foi, repousse comme une puérilité toute fiction merveilleuse étrangère à ses croyances. Les critiques n'examinèrent pas ce qu'il y avait d'antidramatique dans les conceptions de Gozzi. C'était du merveilleux, il suffit, et Gozzi fut condamné sans appel. Ce poëte méritait mieux que les dédains d'une critique inintelligente. Les Allemands l'ont bien vengé.

Quoi qu'il en soit, l'auteur se rendit aux observations de la critique, et du merveilleux il descendit au romanesque. Son imagination, amoureuse d'idéal, ne pouvait s'attarder longtemps dans les basses régions du réel. Il écrivit alors des drames tragiques, à la manière des Espagnols, qu'il prenait pour modèles, et de Shakespeare, qu'il ne connaissait pas. Gozzi se trouvait dans des conditions assez favorables pour créer le drame moderne, si ce drame n'eût pas existé avant lui. Il suffisait d'introduire l'élément sérieux, l'élément tragique, dans la comédie de l'art non improvisée. Gozzi fit parler les héros en vers et laissa les masques improviser en prose. Ce mélange du sérieux et du comique, des vers et de la prose, fut encore attaqué par la critique, et cette fois au nom des règles d'Aristote. Si Shakespeare était né en Italie, on eût dit au peuple, ému d'admiration, de terreur ou de pitié : « Vous avez tort de vous émouvoir; ces pièces n'ont pas le sens commun, car l'auteur a méconnu l'autorité d'Aristote. » Je crains bien que le grand poëte n'eût éprouvé le même sort dans la France du dix-septième siècle.

La critique en Italie, au siècle dernier, n'était pas plus avancée qu'en France au siècle de Louis XIV. Gozzi n'était pas de la taille de Shakespeare; cependant l'imitation de l'Espagne l'éleva à un degré de délicatesse et de grandeur jusqu'alors inconnu à la scène italienne.

Mais le règne de la comédie de l'art était passé, et Goldoni avait repris son empire. Tandis que Gozzi subissait à son tour les dédains de ses compatriotes, tous les théâtres de la Péninsule acclamaient son rival. Malgré ces applaudissements dont l'écho retentissait au delà des Alpes, Goldoni ne revint pas dans sa patrie, et mourut à Paris en 1792, au milieu des sanglantes saturnales de la terreur.

Gozzi ne s'y était pas trompé; le génie de Goldoni était plus français qu'italien, et ce n'est pas sans raison qu'on l'a surnommé le Molière de l'Italie, comme on a surnommé Grétry le Molière de la musique. Mais les Italiens ne doivent pas se faire illusion : Goldoni est aussi loin de Molière qu'Alfieri est loin de Corneille dont il s'est fait l'imitateur.

CHAPITRE VI.

ALFIERI.

Nous avons vu le théâtre comique se développer en Italie dans tout son éclat; mais la tragédie était encore à créer. Jean Pindemonti n'osait pas appeler de ce nom ses compositions dramatiques, parce qu'elles s'éloignaient de la législation classique dans la marche de l'action. Les Italiens, faute de mieux, avaient pris Métastase pour modèle dans la tragédie, et ses opéras, trop parfaits pour les compositeurs, et dépourvus de cette variété de morceaux d'ensemble qu'exigeaient les progrès de la musique moderne, avaient fini par envahir la scène tragique. Mais ce poëte efféminé ne pouvait satisfaire les âmes viriles, qui l'accusaient d'avoir corrompu l'Italie.

Un poëte illustre allait opposer l'énergie à la mollesse et rendre la vigueur à cette race abâtardie. *Alfieri* était né.

Pour comprendre son talent, il faut connaître l'homme. Je ne sais pourquoi certains critiques, d'une sévérité mal entendue, accusent les auteurs modernes de trop aimer à se peindre eux-mêmes en racontant leur propre vie. Qu'y a-t-il de plus intéressant pour l'humanité que de lire dans les plus profonds replis du cœur humain? Ce que l'homme aime le mieux dans l'homme, ce n'est pas le talent, c'est l'homme, c'est-à-dire la source même du talent. Si cela est vrai de l'homme en général, combien plus de ces hommes de mémoire qui ont laissé leur empreinte dans l'esprit de leur siècle et contribué aux progrès de la civilisation. On veut connaître leurs impressions personnelles sur les hommes et les choses de leur époque; on épie tous les mobiles de leurs actions; on voudrait compter chaque battement de leur cœur. Sans doute, l'homme se drape souvent dans ses mémoires; il se montre rarement à nu devant la postérité; mais les âmes basses et vénales ont seules intérêt à se cacher : les grandes âmes n'ont rien à perdre en paraissant au grand jour; et leurs aveux ne sont pas seulement un intérêt, c'est aussi un enseignement pour l'humanité. Les *Mémoires* d'Alfieri ont plus d'attrait que ses tragédies; car ce sont eux qui donnent la clef de son système dramatique et de tous ses travaux. Disons donc quels furent son caractère, ses principes et sa vie.

Alfieri appartenait à la noblesse. Le Piémont fut son pays natal. Ce peuple d'Allobroges, campé comme une armée au pied des Alpes pour être le boulevard de l'Italie du Nord, a toujours porté son ambition plus loin que son territoire. Grandir a toujours été son but; mais les moyens ont changé avec les temps et les circonstances. Aujourd'hui c'est l'Italie entière qu'il réclame au nom de l'*indépendance* et de la *liberté*. A l'époque d'Alfieri, c'était la couronne royale de Sardaigne que demandait Victor-Amédée, s'alliant, pour obtenir ce titre, tantôt avec l'Allemagne, tantôt avec la France. Le Piémont ne songeait pas alors à se déclarer l'apôtre de la liberté en Italie. C'était le plus tracassier, le plus impérieux, le plus despotique des gouvernements. Ce petit souverain jouait au grand monarque et aimait à faire sentir le poids de son autorité. Sous Charles-Emmanuel, comme sous Victor-Amédée, le Piémont était moins un royaume qu'une prison d'État. Non-seulement les sujets de cet heureux pays ne pouvaient voyager, mais ils ne pouvaient emporter la moindre somme sans l'autorité du roi. Il y avait même une loi qui défendait d'imprimer aucun livre à l'étranger, sous peine d'amende et de prison.

Alfieri, d'un caractère ardent et fier comme son nom, n'était pas fait pour vivre dans cette atmosphère oppressive où étouffait son génie. Orphelin dès l'âge le plus tendre, il avait ignoré les joies de la famille et les douces habitudes du foyer. Sa première éducation manquée avait livré son esprit, sans discipline et sans frein, à l'empire des passions qui fermentaient dans son âme. Le travail lui était un fardeau. Il ne connaissait que l'amour de l'indépendance et des plaisirs. Si dès lors il s'était passionné pour la poésie, il était dans d'excellentes conditions pour devenir un poëte original. Mais il est fort heureux pour lui qu'il n'ait pas songé, dans sa jeunesse, à écrire ses impressions. Il n'avait pas appris d'autre langue que le français. De même que la cour piémontaise aimait à copier les usages de la cour française, l'aristocratie semblait rougir de sa langue maternelle, le plus grossier des dialectes de l'Italie, et n'étudiait sérieusement que la langue française : c'était la langue de la société à Turin, comme aujourd'hui en Russie. Alfieri, pendant sa jeunesse, ne pouvait donc songer à la poésie, du moins à la poésie italienne. Que fit-il? Se sentant à l'étroit dans son Piémont, il se mit à voyager avec la permission du roi. Pour cette nature bouillante, avide de liberté et d'indépendance, ce gouvernement despotique qui tenait tous ses sujets en tutelle était une intolérable tyrannie. Il jura dès lors une haine d'Annibal à tous les tyrans. La philosophie française avait soufflé dans son âme un ardent amour de la liberté conforme à ses instincts. Non pas de cette liberté démocratique qui veut faire participer le peuple aux bienfaits du gouvernement et à la direction de la société : Alfieri avait trop de fierté aristocratique pour comprendre la démocratie. Sa liberté était plutôt celle du baron féodal en révolte contre la royauté. Mais la liberté était dans l'air, et il en préparait malgré lui le triomphe. Ne sachant encore quelle direction il allait donner à son esprit, et cédant à toute la fougue de sa jeunesse, il parcourut l'Europe ventre à terre, de toute la vitesse de ses chevaux, avec un esprit sans frein comme son coursier. Tout cet immense panorama se déroule sous ses yeux sans rien lui apprendre que l'amour de la liberté et la haine des tyrans. Cette double passion, qu'il a emportée dans son cœur au départ, il la rapporte au retour, fortifiée encore par la lourde atmosphère qu'il respire dans son pays natal. Cet homme n'obéit qu'à ses passions : passion de la liberté et de l'indépendance, passion des chevaux, passion des voyages, passion des aventures et des plaisirs. Nous allons le voir se passionner pour les lettres : il sera poëte. Mais il ne sait rien que le français. C'est le français qu'il a parlé dans ses voyages, c'est le français qu'il a entendu retentir sur les théâtres de l'Europe. De retour à Turin, il se met à lire pour se désennuyer. Et que lit-il? J.-J. Rousseau, dont *la Nouvelle Héloïse*, avec ses passions de tête, ne peut l'intéresser, et dont *le Contrat social* reste pour lui une lettre morte; Voltaire, dont il aime la prose et dont il goûte médiocrement les vers; Montesquieu, dont la concision plaît à son esprit; Plutarque enfin qui le passionne, autant que les récits d'Antar passionnent les Arabes, et qui le fait trépigner tour à tour d'enthousiasme, de colère et d'indignation, selon les circonstances heureuses ou fatales de la vie de ses héros. Ce qu'il recherche avant tout, ce sont les Romains du temps de la république, les amis de la liberté et les ennemis des Césars, les Brutus et les Caton. Comme on reconnaît l'homme jusque dans ses premières lectures! Il y avait du Romain dans cette nature de poëte qui semblait avoir sucé le lait de la louve. L'heure des vers n'a pas encore sonné pour lui; mais déjà l'enthousiasme des grandes choses s'est emparé de son âme. En attendant, il cède encore à ses goûts frivoles, et le voilà chevauchant de nouveau à travers l'Europe, dans les contrées du Nord. Il n'a pas le génie de l'observation. Il ne voit, il n'apprend rien; il ne fait qu'évaporer le trop plein de son cœur, sans nourrir son esprit. Cependant, au milieu des climats glacés du Nord, cet homme du Midi songe à l'Italie et à sa langue, et il commence à s'éprendre des vers harmonieux de Pétrarque, de l'Arioste et du Tasse.

De retour à Turin, la passion des lettres s'empare de son esprit et il rêve la gloire du théâtre. En étudiant sa langue, qui jusque-là lui était pour ainsi dire étrangère, il compose des sonnets et des essais tragiques. C'était trop tôt pour s'affranchir du joug de l'imitation. Il aura beau, plus tard, répudier avec colère la langue et la littérature françaises, on n'efface pas les traces de la première éducation, et les habitudes de l'esprit sont plus fortes que la volonté. L'imagination d'Alfieri subira, comme son esprit, l'influence du génie français. Il imitera Corneille dans la tragédie comme il imitera Rousseau dans sa philosophie sociale. Ce qui fera son originalité, c'est la violence de sa haine contre le pouvoir absolu et son amour de la liberté, sentiment nouveau pour l'Italie, depuis si longtemps accoutumée au joug. Quelle révolution devait opérer, dans la Péninsule, la voix mâle et austère de ce vigoureux génie, et quel contraste avec la mollesse efféminée de Métastase! Alfieri avait vu, dans les jardins de Schœnbrunn, ce poëte des cours plier le genou devant Marie-Thérèse, l'auguste princesse, si digne de la vénération et du dévouement de ses sujets. C'en était assez pour inspirer à ce farouche ennemi des rois une invincible antipathie contre la muse de l'opéra. Aussi mit-il autant de calcul que d'inspiration dans son âpre rudesse. Il avait juré de ne ressembler en rien à Métastase. Et cependant, à force de se plonger dans la littérature italienne, il était devenu si amoureux de cette langue mélodieuse qu'il trouvait barbare la langue de sa jeunesse et ne parlait plus du français qu'avec mépris.

Il avait hâte d'échapper au Piémont pour respirer un air plus libre et plus italien tout à la fois. Il fit plusieurs voyages à Florence, afin de se façonner l'oreille à l'accent si pur du dialecte de la Toscane. Il en fut si enchanté qu'il n'eut plus d'autre pensée que de fixer son séjour sur cette terre musicale, pour en respirer la suave harmonie. Que pouvait-il faire à Turin, lui, le poëte de la liberté? Rien qu'y tuer son génie naissant. Il résolut donc de quitter le Piémont. Mais comment disposer de sa fortune, quand les biens de la noblesse étaient soumis au bon plaisir du roi, et qu'il était défendu de les vendre sans la permission du monarque? Alfieri fut obligé de les donner à sa sœur, moyennant une pension annuelle dont il se fit rembourser en partie le capital. Mais c'était une affaire d'État que d'emporter du Piémont une forte somme, et le roi n'y consentit qu'à la dernière extrémité. Les traditions de liberté ne remontent pas bien haut dans les fastes de la maison de Savoie.

Combien Alfieri devait s'estimer heureux d'avoir pu se soustraire à une aussi intolérable servitude. Le voilà établi à Florence, sous le règne paternel de ce grand Léopold, qui devança la France dans la voie des réformes libérales, qui supprima la peine de mort en Toscane, parvint à pacifier la Belgique révoltée contre les innovations tyranniques de Joseph II, auquel il avait succédé sur le trône d'Allemagne, communiqua son nom et sa sagesse à notre roi, Léopold I^{er}, et eût enfin présenté l'image d'un souverain accompli, s'il avait respecté les libertés de l'Église.

Nulle part ailleurs que sur les rives de l'Arno, Alfieri ne pouvait trouver en Italie plus de liberté pour ses études littéraires. Il y travailla avec une ardeur sans exemple à se meubler l'esprit de tous les chefs-d'œuvre de l'Italie et de l'antiquité romaine, dont il cherchait à s'approprier les beautés par des traductions et des imitations originales, et il y composa la plupart de ses tragédies et de ses œuvres en prose.

C'est là aussi qu'il se lia avec cette femme célèbre, née en Belgique, Aloysia de Stolberg, comtesse d'Albany, épouse du dernier des Stuarts, vaincu dans les plaines d'Écosse en revendiquant la couronne d'Angleterre, et trahi jusque dans ses affections domestiques par un cœur trop ami de la gloire et de la prospérité. Cette femme de grand esprit avait deviné la fortune du poëte et réchauffé en lui le feu du génie qui s'était trop évaporé dans les ardeurs frivoles d'une jeunesse inoccupée. Alfieri, épris de son caractère et de son rang non moins que de son esprit, s'était efforcé de faire annuler le mariage de Charles-Édouard, comme si ce prince, dont le malheur égalait le courage, était indigne du bonheur conjugal parce qu'il était exilé du trône de ses pères. Que devait penser l'infortuné prince de cet ami de la liberté qui arrachait sa compagne à un descendant des rois, et de cet ennemi de l'arbitraire qui invoquait contre lui la raison d'État? Mais la passion ne raisonne pas. La comtesse d'Albany s'éloigna de son mari; et, quand s'éteignit Charles-Édouard, elle s'unit secrètement au poëte qui l'immortalisa en l'associant à sa destinée. Au point de vue littéraire comme au point de vue de la vie, l'influence de cette femme aimée sur le cœur et l'esprit d'Alfieri fut salutaire; mais la morale a ses droits qui ne fléchissent pas devant ceux du génie. Le génie n'a d'autre privilége que d'éclairer le monde en le moralisant; s'il le pervertit, l'exemple est d'autant plus funeste qu'il tombe de plus haut; et l'écrivain est d'autant plus coupable qu'il donne plus d'éclat à ses scandales.

Vous l'avez vu, tout est passion chez ce poëte, dans son âme et dans sa vie. Tout est passion, même dans son esprit. Nous allons voir ce qu'il faut penser de ses *idées* sur la liberté et sur la tyrannie. Il a fait en prose un *Traité de la Tyrannie* qui n'est, d'un bout à l'autre, qu'une violente diatribe contre tous les pouvoirs établis. C'était donc l'anarchie ou la tyrannie de la multitude que voulait Alfieri? Aucunement, c'était le moins plébéien des hommes. Vous en jugerez tout à l'heure par sa conduite envers la révolution française. Ce que voulait cet aristocrate hautain et dédaigneux, c'est la liberté de satisfaire tous ses caprices sans être inquiété par aucun pouvoir. Son âme était un coursier fougueux, impatient de tout frein. Un homme qui raisonne peut-il saper par la base le principe même de l'autorité, plus nécessaire encore aux républiques qu'aux monarchies, parce qu'elles sont poussées, par leur origine même, sur la pente qui aboutit à l'anarchie dont le despotisme est le seul remède, car la société a besoin avant tout d'être gouvernée? O liberté! tu n'es qu'un mot sonore et vide sur les lèvres de ceux qui méconnaissent l'autorité. C'est un lambeau de pourpre qu'agitent les ambitieux devant des bêtes féroces pour les appeler à l'assaut de la société. Tu n'as jamais su rien édifier, tu n'as fait que détruire. Vociférateurs de liberté, essayez donc de vous soustraire au joug des lois! Sans doute, quand les lois sont l'expression de la volonté du peuple, elles sont mieux obéies que quand elles sont l'expression de la volonté d'un seul. Il y a plus de dignité à se soumettre aux lois votées par le pays qu'aux lois dictées par un monarque; mais n'est-ce pas une dérision que d'invoquer la liberté, quand on ne veut dépendre que de soi-même? Pour être logique, il faudrait supprimer la liberté d'autrui pour mieux assurer la sienne. Vous qui déclamez tant contre la tyrannie, savez-vous quels sont les plus grands amis de la liberté? Les tyrans; mais ils ne l'aiment que pour eux. Ce sont là les plus libres des hommes, car, s'ils sont soumis à l'esclavage de leurs passions, ils ne reconnaissent du moins aucun maître dans leurs États. La liberté pour soi, c'est la tyrannie pour autrui : ce sont deux termes corrélatifs.

Alfieri va jusqu'à préférer le gouvernement turc aux gouvernements de l'Europe chrétienne. Voulez-vous en savoir la raison? C'est que les Turcs ont au moins le droit de la révolte et de la vengeance. C'est un droit qu'on peut prendre partout, à ses risques et périls. Et si c'est à cela que doit aboutir la civilisation et la dignité de l'homme, pourquoi n'aller pas vivre tout d'un coup parmi les sauvages et les cannibales? Ils nous devanceront toujours dans l'art de la révolte et de la vengeance.

On reconnaît Rousseau dans ce farouche républicanisme. Ses paradoxes du *Contrat social* y sont poussés jusqu'à l'extravagance de la passion; mais vous n'y trouverez pas l'ombre d'une idée, d'une réalité, d'une vérité, d'une possibilité sociale. Alfieri est un déclamateur de liberté, ce n'est ni un ami du peuple, ni un philosophe, ni un politique, ni un penseur. Il est fâcheux que toutes ses phrases sonores soient si gonflées de vent; car ce style retentit à l'oreille des rois comme le tocsin des révolutions. On sent le commerce de Machiavel dans ce style d'airain.

Mais une autre œuvre, plus digne du grand historien politique qu'Alfieri avait pris pour modèle dans sa prose, c'est *le Prince et les Lettres*, chef-d'œuvre de style et parfois de raison. C'est un traité assez complet sur l'influence des souverains en littérature. Vous comprenez dans quel sens la question est résolue sous la plume d'Alfieri. Pour lui, la liberté seule fait le génie. On peut soutenir le pour et le contre : c'est une arme à deux tranchants. La vérité ici, comme il arrive toujours dans la pratique, est au milieu. Il n'est pas plus vrai de prétendre que la liberté seule fait le génie, qu'il ne serait vrai d'affirmer que la protection des princes suffit pour faire éclore le talent. Ce qui est vrai, c'est qu'on apporte le génie en naissant, et qu'un écrivain ne peut atteindre le complet développement de ses facultés, si la main de la police lui ferme la bouche et lui ôte la liberté de ses inspirations. Mais, à moins que d'être *bercé sur les genoux d'une duchesse* comme Alfieri, le génie, dans l'obscurité, végétera dans l'oubli.

Il sera libre, en effet, libre de mourir de faim. Mais le public, direz-vous? Quand la réputation est faite, il y a un public, et encore! En attendant que ferez-vous pour vivre, si la nature, en vous comblant de ses dons, vous a refusé la fortune? L'art est aristocrate, et les démocraties sont parcimonieuses. Voyez la contradiction : dans son livre sur *la Tyrannie*, l'auteur proscrit le luxe, et il ne s'aperçoit pas qu'alors il bannit aussi le théâtre qui ne vit que de luxe. Sans doute les arts qui ne s'adressent pas à l'esprit, mais à la vue et à l'oreille et par la vue et l'oreille à l'imagination et à la sensibilité, comme la peinture, la sculpture et la musique, peuvent subir la protection plus impunément que les lettres; mais à quoi bon tous ces raisonnements? Les faits sont plus éloquents que les paroles. Où a fleuri, chez tous les peuples, l'âge d'or de la littérature? à Athènes, est-ce au temps des démagogues ou au siècle de Périclès? à Rome, est-ce au temps des Brutus ou au siècle d'Auguste? en Italie, est-ce au temps des Guelfes et des Gibelins ou au siècle de Léon X? en France, est-ce au temps de Robespierre ou au siècle de Louis XIV? Vous pourrez dire que ces grands souverains n'ont pas fait naître les hommes de génie qui ont fait la gloire de leur règne, sans doute; mais s'ils ne les avaient pas pris par la main pour les encourager et les mettre à l'abri de la misère, que seraient-ils devenus? Oui, il y a des hommes de génie qui ont connu la misère et qui ont grandi dans l'infortune; mais ce sont là des êtres exceptionnels. Encore faudrait-il connaître jusqu'où peut aller la liberté d'esprit dans la misère. Quand nous parlons de protection, nous avons trop souvent le tort de nous figurer que les écrivains des grands siècles eussent fait mieux, s'ils avaient été abandonnés à eux-mêmes et sans être attachés au pouvoir par aucun lien. C'est une erreur. Les grands hommes des siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV ne demandaient pas la liberté de critiquer le pouvoir. Il s'accomplissait d'assez grandes choses pour entretenir l'enthousiasme des poëtes; la *satire* seule en a souffert, car elle ne pouvait pas, comme au temps de Juvénal, s'indigner en flagellant les rois.

Alfieri prétend que, quand la littérature fleurit sous le pouvoir absolu, c'est qu'elle trouve en dehors du pouvoir un élément de libre inspiration. Et il apporte en exemple l'éloquence religieuse au siècle de Louis XIV. La religion! oui, on avait alors la liberté de la défendre comme on a aujourd'hui celle de l'attaquer. Mais appelez-vous liberté le prosternement de l'esprit devant la foi, l'obéissance absolue aux dogmes de l'Église? Il faut s'entendre sur les mots : l'adhésion volontaire de l'esprit à des vérités reconnues, c'est la vraie liberté. Mais pour Alfieri la liberté n'est pas un devoir, ce n'est qu'un droit : le droit de n'être soumis à rien et de faire, non pas seulement tout ce qu'on veut, mais tout ce qu'on désire. La thèse d'Alfieri est très-soutenable; mais il la faut dégager de ses exagérations. Il faut distinguer surtout entre la prose et les vers. La poésie proprement dite, la poésie versifiée est un art et non un instrument politique. Quand elle reste fidèle à sa mission, elle n'a rien à craindre du pouvoir, et peut vivre même sous les rois absolus. S'il s'agit de prose, c'est différent. Les orateurs, les publicistes, les historiens, les philosophes ont besoin de liberté pour exercer leurs talents. Reste à savoir jusqu'où peut s'étendre cette liberté, sans préjudice pour les grands intérêts de la morale et de la société. La liberté du mal n'est-elle pas un danger? Si l'on ne peut obtenir qu'à ce prix la liberté du bien, il faut tout accepter. Mais le pouvoir qui veille à la sécurité des citoyens et à la prospérité matérielle des peuples, veille aussi à la morale publique, qui assure la grandeur et la stabilité des nations. N'oublions pas que les hommes aiment, avant tout, ce qui les flatte; et ce qui les flatte le plus, c'est la liberté de tout faire et d'échapper au joug de l'autorité, sans laquelle pourtant la société ne peut vivre. Ce n'est pas le droit qu'il faut prêcher aux hommes, c'est le devoir. Là est le salut de l'humanité.

Si ennemi qu'il fût de la protection des rois, dans le domaine des lettres, le poëte savait s'accommoder des circonstances. Il se rendit à Rome pour présenter au pape quatre tragédies qu'il venait de faire imprimer. Il lui coûtait bien de se courber devant la tiare; mais il avait besoin de l'appui du pontife-roi. Il ne baisa pas la mule; mais il baisa la main du pape, honneur réservé aux cardinaux seuls. Il avait ainsi sauvé sa fierté sans perdre le respect. Pie VI aimait à encourager la littérature; et le poëte, malgré ses témérités d'esprit, reçut de la main de ce grand pontife le baptême de la gloire. Jusque-là, il avait gardé ses pièces en portefeuille, non pas faute de théâtre, mais faute d'acteurs capables de les jouer. Il y avait d'ailleurs trop d'audace et de violence dans ses attaques contre le despotisme et dans sa passion incendiaire de la liberté, pour qu'on en permît la représentation publique sur les théâtres d'Italie. L'auteur se bornait à les réciter lui-même dans des cercles intimes, où ne pénétrait pas la censure. La noblesse romaine, qui ne voyait dans ces tragédies qu'une question d'art, les accueillit favorablement et se fit une fête de les représenter elle-même sur ses théâtres de salon. Leur succès répandit la renommée d'Alfieri parmi toute l'Italie.

Le poëte piémontais n'était pas homme à se contenter d'une réputation locale : il alla demander à la France la consécration de sa gloire. C'est là qu'était le grand foyer du mouvement philosophique et libéral. Le monarque qui y tenait le sceptre laissait souffler les grands courants de l'esprit sans prévoir qu'ils allaient balayer son trône. Alfieri avait résolu d'y publier une édition complète de ses œuvres. Les premiers symptômes de la révolution française ne tardèrent pas à éclater. L'enthousiasme de la liberté enflamma l'imagination du poëte, qui prit la lyre et célébra dans une ode les premiers triomphes de la cause populaire. Mais quand la révolution furieuse, échevelée, se déchaîna contre toutes les supériorités sociales, quand il se vit lui-même victime de cette nouvelle tyrannie sous le masque de la liberté, il fut saisi d'horreur et s'empressa d'échapper à ce hideux spectacle de confiscations et d'assassinats. Quelle ne dut pas être la colère du poëte quand il se vit dépouillé, en quittant la France, de ses livres et de la splendide édition de ses ouvrages, fruit d'un si glorieux travail ! Il maudit alors cette révolution spoliatrice qu'il avait bénie à ses premiers pas. Sa muse depuis ce moment n'éleva plus la voix que pour exhaler sa rage contre les crimes de la France. A la bonne heure. Mais il fallait déchirer aussi ce livre révolutionnaire sur *la Tyrannie*, ou il fallait le refaire pour démontrer la nécessité du pouvoir, et y ajouter deux nouveaux chapitres, l'un sur le despotisme des démagogues et l'autre sur les erreurs absurdes où l'imagination du poëte s'était laissé entraîner à la suite de Rousseau. L'homme qui a écrit ce livre de *la Tyrannie* devait, pour être conséquent avec lui-même, souscrire à tous les excès de la fureur populaire. Mais une révolution menée par des hommes sortis du sein de la plèbe devait inspirer un profond dégoût à cet orgueilleux patricien. Quoi qu'il en soit, Alfieri avait le droit de haïr la révolution française : sa colère est un sentiment qui l'honore. Et quand le Piémont fut à son tour emporté par l'ouragan, le poëte s'inclina devant son souverain découronné. Comme il devait souffrir de se sentir impuissant à lutter par la parole ou par l'épée contre cette puissance révolutionnaire qui avait envahi sa patrie! Que n'eût-il pas fait pour éteindre cet incendie dont il avait malheureusement attisé la flamme! L'expérience cependant n'avait pas mûri sa raison. Il avait conservé son amour platonique pour une liberté abstraite qu'il ne voyait que dans ses rêves, et gardé son inextinguible haine contre le pouvoir absolu des rois. Vous allez en voir un singulier exemple au milieu des études qui marquèrent la fin de sa vie.

Pendant qu'il se consumait de rage contre la France, maîtresse de l'Italie, la passion de l'étude avait repris son empire sur cet esprit malade. Rougissant d'ignorer le grec, comme autrefois Caton, il s'était épris, au déclin de sa vie, de cette langue incomparable et en avait savouré tout le miel et respiré tous les parfums. Il s'en voulait d'avoir écrit ses tragédies avant de connaître Sophocle et Euripide; et il avait raison de s'en vouloir. S'il eût connu plus tôt les richesses poétiques et le grand art de la Grèce, il eût mieux compris le cœur humain, comme aussi les conditions du théâtre. Cette passion tardive fut pour Alfieri une heureuse distraction aux tourments de l'invasion française. De toutes les passions dont son âme fut remplie, celle-là ne fut pas la moins noble, assurément. Rien dans sa vie ne mérite mieux l'estime des amis des lettres que cette fiévreuse ardeur pour l'étude des plus beaux monuments de l'esprit humain. Il dévora tout, prose et vers, depuis Homère jusqu'à Pindare, et depuis Hérodote jusqu'à Démosthène, traduisant dans sa langue tout ce qui l'avait frappé. Nous avons de lui l'*Alceste* d'Euripide, que Racine trouvait trop pathétique pour oser entreprendre, après le poëte de Salamine, cet admirable sujet. Alfieri porta si loin son enthousiasme pour la Grèce, qu'il s'exerça lui-même à manier la langue d'Homère et qu'il institua un ordre de chevalerie en faveur du prince des poëtes, *honneur,* disait-il, *plus divin que ceux des rois.* Ainsi se manifestait, jusque dans l'expression de son enthousiasme de poëte, l'antipathie monarchique de ce républicain de fantaisie, qui n'avait pas moins de mépris pour le peuple qu'il n'en avait pour les rois.

A force d'émotions et de travail, il avait rapidement usé sa constitution colossale. La mort le surprit au milieu de ses études, et sa plume resta suspendue sur la traduction de quelque passage de ses auteurs favoris. La comtesse d'Albany, sa compagne, laissa le livre ouvert sur sa table de travail dans ce sanctuaire des muses grecques; et, longtemps après, en entrant dans cette chambre où les volets fermés ne laissaient pas pénétrer le jour, on croyait voir surgir, imposante et fière, la grande ombre du poëte tragique dont la mémoire était restée vivante dans l'imagination de l'Italie. Florence fut son tombeau. Il est là, au milieu de l'église de Santa-Croce, ce Panthéon de l'Italie; il est là, enseveli dans le marbre, entouré de ses maîtres : Dante et Machiavel, et de son disciple Niccolini, qui vient de s'éteindre à son tour dans cette capitale des arts. La comtesse d'Albany, maintenant couchée à ses côtés, lui érigea ce superbe mausolée, sculpté par Canova. Il a vécu pour la gloire. Son ombre n'a pas à se plaindre.

Nous avons vu l'homme; voyons le poëte.

Et d'abord, Alfieri était-il né pour la tragédie? Le poëte dramatique ne doit, comme tel, avoir d'autre personnalité que celle de ses personnages; il ne doit sentir, penser et agir que par eux; il n'est pas un homme, il est l'homme, et non pas seulement l'homme de l'humanité, mais l'homme du temps et du pays où se joue l'action qu'il représente. Voilà le poëte dramatique. Il est impersonnel comme le poëte épique; il reste caché derrières ses personnages; je me trompe : il est dans leur âme. Il peint la nature dans sa réalité plastique et n'a d'autre idéal que celui qui ressort de la situation. Est-ce à dire qu'il doive renoncer à ses sentiments personnels pour partager toutes les passions qu'il fait agir et parler? A ces conditions, qui voudrait être poëte dramatique? Le poëte qui écrit pour plaire, pour intéresser et pour émouvoir, doit toujours être du parti de la vertu, de la piété, de l'honneur, du patriotisme, du courage. Les criminels, les impies, les traîtres et les lâches qu'il met en scène sont les ombres du tableau; ils font briller l'héroïsme par le contraste : voilà comment se manifeste l'âme du poëte. Pour le reste, il faut, avant tout, qu'il soit homme de talent, et qu'il ait l'imagination assez flexible et le génie assez vaste pour ne pas se confondre avec les personnages qu'il invente. Il faut qu'il soit en dehors de son œuvre et qu'il la domine de toute la force de son esprit créateur. Il faut qu'il dise, comme le grand architecte des mondes : Voilà mon œuvre; elle porte mon empreinte, mais elle n'est pas moi. Qu'elle disparaisse et tombe en poussière, je reste ce que je suis.

Est-ce là l'œuvre d'Alfieri? Lisez toutes ses tragédies, vous n'y verrez que des tyrans, d'exécrables tyrans, chargés de tous les crimes, et des âmes fières et indépendantes, des âmes républicaines qui travaillent au renversement de la tyrannie et au triomphe de la liberté. Or nous savons ce qu'il faut penser des sentiments d'Alfieri sur la tyrannie et la liberté : c'est une théorie sans application, une fantaisie passionnée, voilà tout. Quand on est dévoué à un principe, on ne recule pas devant ses conséquences. Alfieri préconisait l'anarchie, il devait l'accepter ou confesser son erreur. Quoi qu'il en soit, c'est Alfieri qu'on voit partout dans ses tragédies, ce n'est pas l'homme de tous les temps, ni l'homme de l'antiquité, ni l'homme des temps modernes. Ses personnages sont l'incarnation de ses sentiments personnels, la personnification de ses amours et de ses haines. Vous comprenez quelle monotonie doit en résulter :

> Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon,
> Calprenède et Juba parlent du même ton.

Alfieri n'était donc pas né pour la tragédie; mais il avait une volonté de fer au service de ses passions. Il a voulu être poëte tragique, et il l'a été en dépit de la nature et de l'art. La poésie dramatique était pour lui moins un art qu'une puissance. Il avait compris l'influence du théâtre sur les hommes assemblés. Il a voulu convertir la scène en tribune politique, et faire du théâtre le porte-voix de ses idées. Sans doute, le théâtre doit être une école, mais une école de vertu et d'héroïsme; Alfieri en a fait une école de passions anarchiques et révolutionnaires, lui l'ennemi des révolutions. Nous dirons tout à l'heure quelle fut son influence sur l'Italie.

C'est un noble but, sans doute, que d'inspirer la haine de la tyrannie et l'amour de la liberté; mais voici le danger : l'art dramatique s'adresse principalement à l'imagination et à la sensibilité. Or c'est à la raison, et à la raison calme, qu'il faut apprendre les principes de la philosophie sociale; en s'adressant aux passions de l'homme, on ne lui apprend qu'à abuser de ses droits et à méconnaître ses devoirs au profit du despotisme. La société vit d'autorité et d'ordre public; elle meurt par la liberté excessive, c'est-à-dire par la licence et l'anarchie. L'homme qui a écrit le *Traité de la Tyrannie* a suffisamment prouvé qu'il n'était pas fait pour enseigner aux hommes cette liberté sage et honnête qui s'accorde avec le respect des lois.

Alfieri n'avait-il donc pas reçu de la nature le don de poésie, et n'est-il devenu poëte que par un effort de volonté? Une âme passionnée comme la sienne était naturellement poétique; mais elle ne pouvait trouver son originalité complète que dans deux genres : l'*ode* et la *satire*; l'ode pour exprimer ses enthousiasmes; la satire pour exhaler ses haines. Alfieri était un poëte subjectif n'obéissant qu'à ses passions et ne pouvant mettre dans ses vers que lui-même. Aussi a-t-il réussi dans l'ode, le sonnet, la satire. Il n'était pas dans sa nature d'atteindre la mélodie et la grâce de Pétrarque; mais ses poésies lyriques ont la fougue de son caractère et les caprices de son imagination. Dans la satire, il a la verve déclamatoire de Juvénal, sans avoir ni Néron ni Tibère à flageller de son fouet sanglant. Ce qui lui manque, c'est la noblesse du style, qu'il ne trouve, comme Voltaire, qu'en chaussant le cothurne. Cet homme bizarre, égoïste, orgueilleux, ne se respectait pas plus lui-même qu'il ne respectait les autres. Il y a du cynisme dans ce caractère. Ses diatribes contre la France révolutionnaire sont foudroyantes d'énergie; mais sa plume est trempée dans la boue autant que dans le fiel, et il écrit l'écume à la bouche.

Alfieri s'est essayé aussi dans l'épopée. Ce genre était au-dessus de sa taille. Il n'avait ni l'imagination assez sereine, ni le génie assez élevé, ni la palette assez riche pour ces grands tableaux où l'art a moins de part encore que la nature, et où le peintre, plus que dans tout autre genre, doit rester en dehors de son œuvre. Rien de moins épique d'ailleurs que le sujet traité par Alfieri. Il faut à l'épopée un grand intérêt religieux, humanitaire ou national. Et quand je dis national, j'entends par là un événement mémorable qui consacre l'indépendance ou la grandeur des peuples, comme les événements chantés par Homère et Virgile. Au lieu de cela, qu'avons-nous ici? Le meurtre d'un tyran, Alexandre de Médicis, par un prince de sa race, Lorenzino de Médicis.

Voilà le sujet de l'*Étrurie vengée.* C'est tragique, comme tous les crimes d'État. Mais la muse épique ne célèbre pas les héros du poignard, et les conspirations des assassins ne sont pas la matière de ses chants. Plus d'une fois, le meurtre de César a été représenté sur la scène; mais qui a jamais songé à en faire le sujet d'une épopée? Le duc Alexandre n'était pas César, sans doute, et l'Étrurie devait se réjouir de voir tomber ce tyran exécrable. Mais devait-il périr de la main de Lorenzino? Et fallait-il chanter la gloire du régicide, quand, pour prix de son crime, ce prince tombait lui-même sous le fer d'un assassin, ne léguant à sa patrie qu'un nouveau maître et le joug de l'étranger pour surcroît de servitude? Que viennent donc faire ici l'image de la liberté et l'ombre de Savonarole? Des événements historiques de date si récente se prêtent mal à la fiction et à l'emploi du merveilleux. Il s'était pourtant bien mis en frais d'imagination, ce républicain farouche qui représentait les ombres des régicides, armant du poignard le héros de son poëme.

Et c'était lui qui maudissait la révolution française!!!

Ne nous arrêtons pas à cet embryon d'épopée dont le style est sans couleur et sans dignité, malgré les vaines déclamations et les fureurs révolutionnaires de ces vers chargés à mitraille, mais qui éclatent dans le vide et ne foudroient que des fantômes.

Dirai-je qu'Alfieri a voulu laisser aussi sa trace dans la comédie?

Il avait l'esprit trop sérieux, trop tourné à la haine pour y réussir. Les hommes passionnés n'ont pas le génie de l'observation. Ils ne savent écouter que les orages qui grondent au fond de leurs cœurs; et, au lieu du rire, c'est la foudre qui éclate dans leurs paroles. Alfieri a voulu faire de la comédie comme de la tragédie, un instrument politique. S'il avait eu l'esprit d'Aristophane ou de Beaumarchais, il aurait pu créer des comédies satiriques pétillantes de verve et de gaieté. Mais celui qui dans la frivolité même apportait tout le sérieux de la passion, n'était pas fait pour saisir le ridicule des travers humains. C'était se tromper étrangement sur les conditions fondamentales de l'art, que de choisir la comédie pour en faire le cadre d'une dissertation sur les différentes formes de gouvernement. De ses six comédies, quatre ont pour titre : *Un Seul* ou la monarchie; *Peu* ou l'aristocratie; *Trop* ou la démocratie; *l'Antidote* ou le mélange de trois poisons.

Cette conception bizarre suffirait à elle seule pour démontrer l'inanité de ses vues théoriques et l'inconsistance de ses idées sociales. Que veut-il, en effet? Rien que satisfaire ses haines contre toute espèce de gouvernement. Ses instincts sont aristocratiques, mais il a les passions vulgaires de la populace qu'il déteste. L'aristocratie de l'art n'est pour lui que dans le choix des personnages. La tragédie bourgeoise est hideuse à ses yeux, parce qu'elle admet sur la scène des bourgeois, des manants, des vilains, quelle que soit d'ailleurs la noblesse de leurs sentiments et de leur conduite. Les hommes du peuple, c'est de la boue dont il fuit le contact. Aussi les grands tiennent-ils dans ses comédies, comme dans la rue, le haut du pavé. Mais il entrait dans ses vues de les avilir par la bassesse du caractère, la grossièreté des sentiments et la trivialité du langage. Il croit les rendre comiques, et il les rend odieux par le contraste entre la grandeur de leur condition et la bassesse de leur conduite. C'est ainsi qu'il entend servir la cause de la liberté sans déroger à la noblesse de l'art. Mais, au lieu de comédies, il ne fait que de la satire. Une seule nous offre une véritable peinture de mœurs : c'est *le Divorce,* nom qu'il donne aux mariages italiens qui, depuis le seizième siècle, ont servi d'aliment à la gaieté vengeresse de la comédie. Mais ces marchés ignobles où la femme chrétienne est traitée comme une esclave, évaluée à prix d'argent, ne sont point du ressort de la comédie. Ce n'est pas la plume de Térence ou de Plaute, ni même d'Aristophane, c'est le fouet de Juvénal qui doit flétrir ces ignominies. Alfieri, dans cette comédie, est le vengeur de la morale, quelque mépris qu'il ait professé lui-même dans sa vie pour les liens sacrés du mariage. Mais, encore une fois, quand il rit comme quand il s'irrite, son encre est du fiel et sa plume un dard empoisonné.

La satire était donc sa vocation naturelle. Et ce n'est qu'à force d'art qu'il a pu réussir dans un autre genre, dont la noblesse a dompté les écarts de sa nature emportée. C'est à la tragédie qu'il doit sa réputation européenne. Voyons donc ce qu'il a fait de l'art tragique, et si ses réformes ou ses transformations sont un progrès ou une décadence.

Nous connaissons déjà l'esprit des tragédies d'Alfieri, nous n'avons guère à étudier ici que leur mécanisme.

C'est faire trop d'honneur au poëte piémontais que de l'appeler, comme l'ont fait certains critiques, le créateur de la tragédie italienne. Il ne faut pas oublier que, quand le Trissin a écrit sa *Sophonisbe*, l'art dramatique n'était pas né dans le monde moderne, et qu'ainsi l'Italie a ouvert la voie à toutes les nations de race germanique comme de race latine. C'est au seizième siècle que revient l'honneur d'avoir créé la tragédie aussi bien que la comédie classique. *Créer*, sans doute, est un terme impropre; mais nous entendons par là celui qui le premier a fait d'une œuvre d'art un tout organique et complet. Le seizième siècle a eu le tort d'imiter trop servilement la Grèce; mais il conservera la gloire d'avoir initié l'Europe à la poésie dramatique. Et cette initiative est une création.

Alfieri a fait comme le seizième siècle : il s'est conformé rigoureusement, scrupuleusement à la législation d'Aristote. Oui, cet esprit si fier et si indépendant s'est fait l'esclave des formes classiques. Et ce n'est pas dans la tragédie grecque qu'il a étudié son art, c'est dans la tragédie française. En vain s'efforce-t-il d'échapper à cette influence en maudissant la langue française qui fut le premier instrument de ses idées, comme il a maudit plus tard la révolution française en adoptant ses tendances. Partout on reconnaît les formes cornéliennes, sans qu'il ait besoin d'avouer l'imitation. Je n'en veux pour exemple que les allures heurtées de son dialogue, dont aucun poëte italien ne lui avait donné le modèle; car rien ne répugne à l'harmonie de la langue italienne comme ces interruptions soudaines qui brisent à tout moment la cadence. Ce caractère vif, énergique, impétueux, Alfieri l'a trouvé dans son âme, je le veux bien; mais tout esprit original imite, sans le vouloir, en vertu d'une conformité secrète avec son modèle. Or le modèle d'Alfieri, c'est la tragédie française; et, parmi les tragiques français, son auteur de prédilection, c'est évidemment Corneille. M. Villemain l'observe avec raison : si Alfieri, qui a fait tant d'aveux en racontant l'histoire de sa vie, n'a jamais parlé de ce qu'il doit à Corneille et au théâtre français, c'est qu'il est moins pénible à notre amour-propre de confesser une faute de conduite qu'un plagiat. Au reste, il ne peut être ici question de plagiat, car on n'est plagiaire qu'en copiant un auteur sans se l'approprier, en lui dérobant, non pas ses pensées qui sont du domaine public, mais son style qui est sa propriété personnelle. Or Alfieri écrivait dans une autre langue que Corneille; et s'il l'a imité dans son énergique concision et la fierté républicaine de ses sentiments romains, c'est qu'Alfieri était de la même race et de la même famille. Quant au mécanisme théâtral, le poëte italien, en imitant la France, n'a fait qu'imiter l'imitation. Ce n'est pas un grief, mais c'est une cause d'infériorité vis-à-vis du théâtre français.

Qu'y avait-il donc de neuf, de véritablement original dans la tragédie telle que l'avait conçue Alfieri? C'est son esprit d'abord, esprit tout moderne, sans analogie avec l'esprit du siècle de Louis XIV, et fort différent même de l'esprit de Voltaire. Celui-ci, en effet, ne prêchait au théâtre que la tolérance et la liberté religieuse, je dis mal : l'indifférence religieuse. Alfieri ne plaidait que la cause de la liberté politique, liberté anarchique, liberté révolutionnaire, mais enfin liberté par la haine du pouvoir. La galanterie moderne, qui avait fait de Brutus *un dameret;* le langage tendre, emmiellé, doucereux des pastorales italiennes depuis le Tasse et Guarini jusqu'à Métastase; les susceptibilités castillanes du point d'honneur chevaleresque, *préjugé féroce*, comme dit Jean-Jacques, *qui met toutes les vertus à la pointe de l'épée et n'est propre qu'à faire de braves scélérats :* voilà ce qu'Alfieri eut la gloire de bannir de la scène tragique. Il détrôna Métastase qui avait dévirilisé l'Italie au profit des tyrans étrangers. Il voulut peindre l'homme, non pas l'homme placé dans des conditions idéales et conventionnelles, mais l'homme de la nature, avide d'indépendance et de liberté, et revendiquant fièrement ses droits en face de la tyrannie. Il représente les rois livrés à tous les excès du pouvoir absolu, et appelant sur leurs têtes les invectives de la haine et les malédictions de leurs sujets.

Mais si ses personnages sont des hommes, si l'on sent en eux palpiter un cœur et bouillonner des passions, on ne sait, à moins de connaître l'histoire, ni dans quel temps ils vécurent, ni à quel pays ils appartiennent. Ces hommes ne sont d'aucun pays ni d'aucun temps : ils sont modernes par les passions sorties toutes brûlantes de l'âme d'Alfieri. Quant aux circonstances de temps et de lieu qui fixent dans l'esprit le théâtre où s'accomplit l'action, le poëte n'en tient pas compte. Qu'il mette en scène des Grecs, des Romains ou des héros du moyen âge, rien n'annonce à l'imagination qu'on est en Grèce, à Rome ou dans les temps modernes. Le poëte a supprimé la *couleur locale* au profit de l'unité d'action : c'est le système classique poussé jusqu'à la négation de toute poésie. A force de simplifier le mécanisme théâtral, il en fait un squelette, une abstraction. Pour ne pas manquer à la règle de l'unité, il détruit la variété. L'unité littéraire, qui n'est que la fusion complète d'éléments divers dans un tout harmonieux, il la réduit, peu s'en faut, à n'être plus qu'un point mathématique, un but placé au bout de la carrière et vers lequel courent, sans s'arrêter jamais, quelques personnages toujours animés des mêmes passions. Aucun poëte n'a pris plus à la lettre ce mot d'Horace sur Homère : *semper ad eventum festinat.* Si Homère marche toujours vers le dénoûment, assurément il y va par plus d'un chemin. Alfieri n'y va que par un seul, et il prend sa course le plus près possible du but qu'il veut atteindre : c'est l'image d'Alfieri courant à bride abattue à travers l'Europe, sans presque s'arrêter nulle part. Il a hâte d'arriver; en vain la route lui présente des aspects variés, des sentiers fleuris, des terrains verdoyants. Il court devant lui, en suivant la ligne droite, et ses héros marchent côte à côte, se défiant à la course. Trêve de discours et trêve de récits. Quelques mots brefs, rapides, emportés, s'échappent de leur poitrine essoufflée. Ils arrivent : la mort a frappé le tyran; et le spectateur ébahi n'a vu que des fantômes irrités, des fantômes à visage d'homme, courant à perdre haleine dans une nuit d'orage, à travers les éclairs et la foudre, pour se précipiter dans les abîmes. Eh bien, non, ce n'est pas là l'humanité, ce n'est pas là l'intérêt, ce n'est pas là l'art dramatique. L'homme qui n'a pas de patrie n'est pas un homme, c'est une abstraction; et, s'il a un cœur, c'est celui du poëte. A quoi sert de parler tyrannie et liberté, si je ne vois ni peuple opprimé, ni citoyens dévoués? L'intérêt dramatique naît du choc des passions et des caractères, et l'unité, de la variété des incidents convergeant vers un même but. Où est l'art, l'art souverain, si tout est simple et sans diversité? Quel mérite y a-t-il à dénouer un nœud sans complication ? Un instrument qui rend toujours le même son peut-il à lui seul former une harmonie? La variété sans unité vaut mieux encore que l'unité sans variété. Des deux côtés l'art est imparfait; mais si l'intelligence n'est pas satisfaite par défaut d'unité, le cœur peut encore être ému et l'imagination charmée. Quand la variété disparaît, l'imagination devient stérile. La monotonie est le fléau de l'art. Est-ce à dire qu'Alfieri manque d'art et de poésie? Il a de grandes qualités, mais il est très-incomplet. Nous verrons tantôt ce qu'il faut penser du poëte. Mais l'artiste ne laisse rien au hasard : tout ce qu'il fait est le résultat de ses réflexions et de sa volonté. Seulement, il s'est fourvoyé en exagérant le système classique. L'unité d'action a été reconnue et observée chez tous les peuples qui ont eu un théâtre; mais Alfieri, à force de concentrer l'action dans le cercle le plus étroit, dans le plus court intervalle, a souvent faussé l'histoire et la vraisemblance.

Ainsi, dans sa tragédie de *Virginie*, dont le premier acte est d'ailleurs si remarquable, le poëte rapproche deux personnages que tout sépare, Appius Claudius et Virginius, le tyran et le malheureux père qui, bientôt, tuera sa fille pour la soustraire à la brutalité du décemvir. Alfieri écarte impitoyablement toute scène qui ne conduit pas directement au but, comme il retranche tout personnage qui n'est pas appelé à jouer un rôle essentiel dans l'action.

Dans sa tragédie d'*Agamemnon*, où la fatalité de la passion est substituée à la fatalité du destin, il y a quatre personnages comme dans la plupart de ses tragédies. Égisthe, fils de Thyeste, pousse au meurtre Clytemnestre, épouse du fils d'Atrée; tandis que sa fille, Électre, cherche à la ramener à ses devoirs d'épouse et de mère. Cette lutte entre le devoir et l'amour est ménagée avec beaucoup d'habileté. La tendresse d'Électre pour son père et pour sa mère est bien touchante : c'est un ange, comme Égisthe est un démon. Quel contraste entre cette âme noire et cette âme blanche! Quand Électre paraît devant sa mère, le remords entre dans l'âme de l'épouse coupable, et le poignard tombe de sa main tremblante. Quand Égisthe reparaît, la passion triomphe, et le crime ourdit sa trame. Écoutez ce dialogue, au moment où l'infâme séducteur annonce à sa victime les dangers qu'elle court et l'impossibilité d'échapper par la fuite à la vengeance de son époux.

« Ég. Il nous reste peut-être un autre parti, mais indigne.
» Cl. Et c'est?
» Ég. Cruel.
» Cl. Mais certain?
» Ég. Ah! certain, trop certain.
» Cl. Et tu me le caches?
» Ég. Et tu me le demandes? »

Entendez-vous l'accent de Corneille, mais de Corneille couché sur le lit de Procruste? Voilà le dialogue d'Alfieri. C'est sinistre comme le glaive.

Que me reste-t-il à faire, demande Clytemnestre?

Et Égisthe répond : Rien.

Mais ce rien, c'est du sang. C'est le sang d'Agamemnon qu'il faut à Égisthe pour apaiser les mânes de son père. Agamemnon, le roi des rois, revient, couvert de gloire, au milieu de son peuple, au sein de sa famille, sans se douter des piéges qui l'attendent. Rien de plus attendrissant que ce retour d'un bon roi et d'un bon père dans son pays et dans ses foyers, après une si longue absence. Avec quelle tendresse il embrasse ses enfants dévoués!

On reconnaît ici l'accent de la nature, et l'on ne résiste pas à l'émotion. Clytemnestre seule accueille froidement son époux, mais il attribue cette froideur au ressentiment de la mort d'Iphigénie, dont il n'est pas coupable, puisque les dieux ont exigé ce sacrifice. Je n'analyse pas la pièce, j'en indique seulement le nœud et les mobiles : terreur et pitié. Le combat qui se livre dans le cœur de l'épouse, de l'amante et de la mère, n'est pas une lutte antique, c'est une lutte moderne, Clytemnestre, comme la Phèdre de Racine, ne commet pas le crime de sang-froid pour obéir au destin; elle résiste, et, si la passion l'emporte, elle n'y cède qu'avec horreur. Le souffle du christianisme a passé par là.

Dans la pièce d'Eschyle, où les horreurs de la maison des Atrides sont attribuées à la fatalité du destin, où les crimes les plus monstrueux, le meurtre, l'adultère et l'inceste, s'étalent sans remords, et où Clytemnestre plonge de sang-froid le poignard dans le sein de son époux, il y a des beautés, des délicatesses même que n'a pas rencontrées Alfieri. D'abord, le poëte grec écarte Électre et Oreste de cette scène sanglante, pour que leurs regards et leur cœur innocents ne soient pas témoins du crime de leur mère : voilà ce que n'a pas compris le poëte italien. Mais voici où éclate le défaut du système étroit d'Alfieri, système qu'on pourrait appeler la *tragédie en raccourci*.

Un des rôles les plus poétiques d'Eschyle est celui de Cassandre, la prophétesse. Apollon, épris de ses charmes, avait ravi à ses lèvres la persuasion, pour la punir de ses dédains. Les Troyens n'avaient pas voulu l'entendre; et maintenant, captive, enchaînée au char du triomphateur, elle avait suivi Agamemnon dans le palais d'Argos et lui prédisait en vain ses malheurs. Le guerrier victorieux se croyait à l'abri de la foudre sous ses lauriers. Alfieri, pour ne pas nuire à l'unité d'action, a supprimé ce personnage de Cassandre, dont Lemercier, en France, a su tirer, dans notre siècle, un si grand parti. C'est là l'œuvre d'un mathématicien qui cherche l'exactitude, et qui suit la ligne droite, parce qu'elle est le plus court chemin. Ce n'est pas l'œuvre d'un poëte qui cherche à plaire, à émouvoir, à intéresser, et qui ne craint pas d'allonger un peu la route pour cueillir des fleurs sur son passage. Quel est donc le mérite des sujets empruntés à la Grèce, si rien n'éveille en nous le souvenir de cette terre classique de la poésie? Racine, dit-on, a trop habillé à la française les héros de la Grèce. C'est un anachronisme, soit; mais mieux vaut que la scène soit à Paris que de n'être nulle part. Au moins y a-t-il de la poésie dans Racine. La langue y revêt une élégance, une harmonie qui transporte notre imagination dans la patrie de l'idéal. Racine est grec par la langue, s'il ne l'est pas par les mœurs. Quant à la peinture des lieux, les conditions du théâtre moderne y apportaient un obstacle invincible. On ne peut faire un reproche à Alfieri pas plus qu'à Racine d'avoir négligé en ce point la couleur locale. Les Grecs avaient pour décoration la nature : la mer, les montagnes et les plaines. Leur lustre était suspendu à la voûte du ciel. Tout autre est la scène moderne éclairée au soleil des bougies. Mais au moins fallait-il remplacer le prestige des yeux par le prestige de l'oreille, et substituer l'harmonie à la peinture. Alfieri, sous ce rapport, est très-inférieur à Racine et reste même loin de Voltaire dans cette tragédie de *Mérope* où, malgré l'habileté de la mise en scène et la grandeur tragique de quelques situations, l'art, ou plutôt l'artifice, a remplacé la nature, et où le poëte, par excès d'économie, appauvrit son langage et détruit l'émotion au profit du système.

La réduction du nombre des personnages n'est pas la seule réforme introduite par Alfieri dans la tragédie : il en a banni les confidents, au nom de la vraisemblance comme de l'unité d'action. Cette nouvelle réforme est d'une tout autre importance que la première. Les confidents ont été imaginés pour initier les spectateurs à l'intelligence de l'action par le récit des faits qui l'amènent, et surtout pour leur faire connaître les desseins secrets des personnages qui forment le nœud de l'action. Sans doute, les confidents jouent un rôle secondaire, trop secondaire pour que le poëte puisse leur donner un caractère, une physionomie saillante. S'ils attiraient l'attention, ils affaibliraient l'intérêt qui s'attache aux principales figures, à celles qui font marcher le drame. Ces personnages parasites ne sont là que pour donner la réplique dans le dialogue. Mais, comment les remplacer, quand les héros de la pièce doivent dire tout haut ce que des oreilles ennemies ne peuvent entendre? Voilà la question. Alfieri a cru la résoudre par les *monologues*, et il n'a fait que remplacer un défaut par un autre. Est-il vraisemblable en effet qu'un homme, un souverain surtout, qui délibère avec lui-même, exprime tout haut ses idées? N'est-il pas plus naturel encore qu'il s'adresse à un homme de confiance qui n'abusera pas de sa parole, et qu'il sait incapable de divulguer ses secrets? Les monologues ont leur utilité; ils peuvent même être indispensables dans certaines situations, quand on a à dire de ces choses qu'on ne se dit qu'à soi-même. Hors de là, c'est un artifice qui ne fait illusion à personne, car on sent bien que ce n'est pas ainsi que parle la nature. Il y a, d'ailleurs, une espèce de confidents à qui le poëte peut donner un rôle important dans l'action : un fils, une fille, un père, une mère, une épouse, un ami véritable, un autre soi-même. C'est ainsi que procèdent les grands dramatistes de l'antiquité et des temps modernes. Les monologues sont rares chez les tragiques français. Mais, dans les œuvres capitales, les confidents ne sont pas des personnages inutiles. OEdipe ne confie ses secrets qu'à sa famille. Joad, dans *Athalie*, confie les siens à Josabeth, son épouse. Le seul personnage secondaire dans le chef-d'œuvre de Racine, c'est le confident Nabal. Eh bien, sans lui, Mathan ne pouvait pas révéler son caractère, et la pièce eût perdu de son intérêt, car les spectateurs n'auraient pas cru les jours de Joas si menacés, et la sainteté du grand prêtre n'eût pas eu pour contraste la noirceur de cet apostat; le cœur humain n'eût pas été aussi bien mis à nu sur le théâtre. Voilà des beautés auxquelles ne peut suppléer le monologue. Au reste, il faut le dire à la décharge d'Alfieri, ses soliloques sont courts et toujours amenés par la passion. Il faut surtout le louer d'avoir banni de la scène les *à parte*, si fréquents avant lui en Italie et si révoltants d'invraisemblance. Quand donc verrons-nous disparaître cet expédient grossier qui, dans la comédie moderne, fait dire à un personnage d'un côté de la scène des insolences et des quolibets à l'adresse d'un personnage qui se trouve de l'autre côté, et qu'il est censé ne pas entendre? Si le caractère et la situation des personnages étaient bien définis, leur rapprochement suffirait pour faire éclater le contraste, sans qu'il fût besoin d'avertir le public que les paroles ne sont pas l'expression de la pensée. En Italie, on allait plus loin : les *à parte* avaient envahi jusqu'à la scène tragique, et les personnages, après avoir parlé entre eux un langage de convention, disaient aux spectateurs : « Je suis un menteur ou un traître; n'en croyez pas mes paroles. » C'était un moyen commode de se dispenser de peindre les caractères. Alfieri comprenait trop bien le génie tragique pour descendre à ces petits moyens de comédie.

Il était également l'ennemi des longs discours et des longs récits. L'art français avait écarté de la scène les spectacles sanglants : on se bornait à faire, sur le théâtre, le récit de la catastrophe :

> Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.

De nos jours, on a trouvé cet art trop timide et on a prodigué, pour un public blasé d'émotions, les meurtres et les assassinats sous les yeux des spectateurs. Le moyen n'est pas neuf, et les dramaturges modernes, nous l'avons vu, n'égaleront jamais, sous ce rapport, les tragiques italiens du seizième siècle. Malgré le génie sanglant des révolutions, la civilisation chrétienne a fait trop de progrès dans nos mœurs pour nous faire admettre ces spectacles barbares. Le drame tragique jette dans l'âme la terreur et la pitié; mais là où le plaisir cesse, où est la poésie? et dans la vue du sang versé par la main du crime, quel agrément cherchez-vous donc? Dans le récit d'un meurtre, je puis admirer l'art du poëte, et je l'admirerai d'autant plus qu'il me fera mieux assister en imagination à l'exécution sanglante. Mais étaler sous mes yeux ce hideux spectacle, encore une fois, où est l'art, où est la poésie? Ce n'est qu'un jeu, direz-vous; oui, mais un jeu de bête féroce; et plus les acteurs y mettent de naturel, plus l'action fait horreur. Alfieri ne l'a pas compris : il a préféré suivre les traditions tragiques du seizième siècle. Il ne veut pas exposer le meurtre pour le meurtre, mais il rejette le récit de la catastrophe, parce qu'il ne produit pas assez d'émotion. Il était d'une nature trop emportée et trop sauvage pour respecter les délicatesses du cœur humain. Il aimait les assassins des tyrans.

Les tragédies où il a placé des tyrans, c'est son triomphe. Là, il est dans son élément; et quand les personnages ont quelque analogie avec la violence de son caractère, son langage est écrasant. Ne lui demandez pas d'exprimer des sentiments tendres; il n'y a réussi que par intervalle dans sa tragédie d'*Agamemnon* et dans son *Alceste.* Qu'il fasse parler Marie Stuart, et son âme est froide comme s'il n'avait jamais compris la femme ni deviné l'amour. Il n'a vu dans Marie Stuart que la femme coupable entraînée par sa faiblesse dans une conspiration contre son mari, et trempant dans le meurtre de Henri Darnley. Il fait de la reine d'Écosse un monstre de cruauté. Est-ce l'image du dernier des Stuarts, honoré de sa haine, qui l'a rendu si injuste envers la mémoire de l'infortunée princesse? C'est possible; mais je ne vois nulle part aucun caractère de femme bien saisi par le poëte, et j'en conclus que son âme farouche était fermée à la tendresse. Il était homme pourtant, et il n'a pas passé sa vie sans amour. Non, il n'aimait personne : il n'aimait que lui-même. S'il a eu des amours coupables, c'est qu'il était égoïste; s'il a eu des amis ardents, c'est qu'il aimait à être encensé. C'était un homme de haine. Haïr le mal de toute la force de son âme, c'est l'héroïsme du chrétien; mais haïr le pouvoir parce qu'il est le pouvoir, c'est la révolte de l'égoïsme ou de l'orgueil. Alfieri a peint la tyrannie et l'assassinat des tyrans dans ses tragédies, empruntées à l'histoire de Rome ou à l'histoire du moyen âge et des temps modernes. Mais il a faussé l'histoire par esprit de système. Son *Brutus II* se dénoue à la mort de César, comme si le poignard de Brutus avait tué la tyrannie et ressuscité la liberté. La robe sanglante de César, étalée par Antoine devant le peuple, est le complément obligé de ce drame. C'est ainsi que l'a compris Shakespeare, qui nous fait assister à tous les mouvements de la populace, à ses sanglots, à ses cris de rage, à ses malédictions contre les assassins. Alfieri, en suivant ce procédé, aurait cru manquer tout à la fois à ses sentiments républicains et à ses idées classiques d'unité d'action.

Le peuple, pour lui, ce n'est pas la foule : c'est trop vulgaire et trop vivant. Le peuple est un personnage abstrait qu'il fait parler à sa guise. Il a accommodé l'histoire au gré de sa fantaisie et de ses passions. On se croirait au temps du premier Brutus en lisant le second. Toute la différence, c'est que le premier tue ses fils, et le second, son bienfaiteur et son père, pour assurer le triomphe de la république et empêcher le rétablissement de la royauté. Le premier a réussi et le second n'a pas recueilli les fruits de son crime, parce que la liberté était morte avant César, dans les champs de Pharsale et dans l'âme des Romains. Mais qu'importe à Alfieri? Pour lui, c'est Brutus qui triomphe en brandissant devant la foule son poignard ensanglanté. Et le souvenir de César s'éteint à la chute du rideau, avec les bougies du théâtre. Quand Alfieri peint les hommes, il les fait à son image. Voyons-le dans les sujets modernes. C'est là qu'il a déployé toute l'énergie de ses passions républicaines. Deux de ses tragédies, tirées de l'histoire moderne, sont particulièrement remarquables : la *Conspiration des Pazzi* et *Philippe II*.

Les Pazzi, riche et puissante famille de banquiers, rivale de la maison des Médicis à Florence, tramèrent dans l'ombre une conspiration contre la vie de Laurent et de Julien de Médicis, qui se partageaient le pouvoir depuis la mort de leur père. Un jour que ces deux princes assistaient à la célébration de la messe, où était le légat du pape, dans la cathédrale de Florence, les conjurés se ruèrent sur eux jusqu'au pied des autels, et Julien tomba, frappé d'un coup de poignard, à côté de son frère, blessé lui-même par un des spadassins. Les partisans de Laurent, heureux de le voir en vie, arrêtèrent les conjurés et les suspects par toute la ville; les deux Pazzi et Salviati, archevêque de Pise [1], leur complice, furent pendus, et le légat du pape mis en prison. Sixte IV fit sommer vainement Laurent et les Florentins de rendre la liberté à son légat. Une bulle d'excommunication fut lancée contre eux : ils n'en tinrent nul compte, et bientôt le pape, fort de l'alliance du roi de Naples, déclara la guerre à la république florentine.

---

[1] Et non de Florence, comme le dit M. Villemain dans son *Tableau de la littérature française au XVIII^me siècle*.

Voilà les faits. Devons-nous accuser Sixte IV d'avoir prêté l'oreille aux conspirateurs? Il faudrait des preuves évidentes pour oser l'affirmer. Ce qui est certain, c'est que Jérôme Riario, neveu de ce pape qui déshonora le saint-siége par son *népotisme*, était compromis dans cette affaire; ce qui est certain encore, c'est que Sixte IV n'a témoigné aucune horreur du meurtre de Julien de Médicis, et qu'il a pris le parti de Salviati, l'un des conjurés. Nous n'avons pas à juger ici les Médicis, coupables, comme bien d'autres, d'usurpation, d'ambition et de cruauté; mais illustres entre les plus illustres par la protection intelligente qu'ils ont accordée aux lettres dont ils ont fait et dont ils ont reçu la gloire. Laurent de Médicis surtout, Laurent, que la postérité, ratifiant le suffrage de ses contemporains, a surnommé le *Magnifique;* Laurent, auquel l'Italie doit le réveil de la poésie, poëte lui-même et grande âme zélatrice de tout ce qui fait la grandeur de l'humanité; Laurent, qui avait pris par la main le génie naissant d'Ange Politien, de Pic de la Mirandole et de Michel-Ange, voilà l'homme que poursuivaient, dans les premières années de son règne, au nom de la liberté de Florence, le fanatisme et l'ambition impie armés du poignard régicide! Et il s'est trouvé un poëte pour célébrer ce complot odieux et pour tresser des couronnes aux assassins! Florence voulait-elle chasser les Médicis? S'armait-elle contre eux pour revendiquer ses libertés perdues? Aucunement. Laurent était le plus populaire des princes de l'Italie, et la conspiration des Pazzi n'avait fait que retremper sa popularité. Il est très-vrai que Florence, à la voix éloquente de Savonarole, dans un moment de fièvre, se souleva contre son successeur; mais c'était pour le punir d'avoir trahi les intérêts de la république au profit du roi de France, Charles VIII, beaucoup plus que par amour pour la liberté. Les Médicis ne tardèrent pas à revenir au pouvoir, et c'est le neveu de Sixte IV, le pape Jules II (Julien de la Rovère), qui fut l'instrument de cette restauration. Et comme si Dieu, qui se joue des desseins des hommes, avait voulu venger la postérité de ce prince à qui Rome avait fait la guerre, on vit monter au siége apostolique son fils et son neveu : d'abord Jean de Médicis, qui continua l'œuvre de son père, et mérita, par la splendeur des lettres, des sciences et des arts, que son siècle fût appelé du nom de Léon X; et plus tard

Jules de Médicis qui, sous le nom de Clément VII, suivit sur le trône pontifical les glorieuses traditions de sa famille.

Assurément, la conspiration des Pazzi est un des sujets les plus tragiques que présentent les annales de l'Italie, si féconde en événements tragiques. Mais, pour être fidèle à l'histoire, c'est-à-dire à la vérité, il ne fallait pas, comme l'a fait Alfieri, transformer les assassins en vengeurs de la liberté et de la patrie, et ne voir dans les Médicis que des tyrans dignes de la haine et de l'exécration des hommes. Après cela, il faut le reconnaître, le poëte a mis dans cette tragédie plus que son talent : il y a mis toute la vigueur de son âme altière. Mais il ne réussit qu'en donnant ses propres sentiments ou son propre caractère à ses personnages. Le dialogue est bref, vif, énergique. Chaque mot brille de l'éclat sinistre du poignard. Cependant, pour peu que les personnages dissertent, c'est quelquefois du lyrisme; le plus souvent, c'est de la satire. Melpomène, armée du fouet, de la torche ou du glaive, est changée en Némésis.

Le triomphe d'Alfieri dans la peinture du tyran, c'est *Philippe II*, la première et la plus émouvante de ses tragédies. Ici, pas de déclamation, mais la vérité du caractère. C'est le Philippe de l'histoire, c'est ce tyran cruel et implacable, toujours sombre, taciturne, soupçonneux et hypocrite, la personnification de la tyrannie. Cette fois l'auteur a saisi la nature en se montrant avare de mots. Le silence qu'il fait planer sur la scène donne le frisson aux spectateurs. Philippe a un confident, malgré la règle que le poëte s'est imposée de bannir ces personnages subalternes. Mais le roi d'Espagne ne révèle à ce confident aucun de ses secrets : il n'ouvre la bouche que pour lui donner des ordres. Gomez est le type des courtisans serviles. Il est aussi cruel que son maître; mais en parlant il craindrait d'encourir sa disgrâce : il se tait donc, il lit dans la pensée du tyran et se fait le ministre et l'exécuteur de ses vengeances. Ici le poëte est d'une habileté profonde; sa haine contre l'autorité porte bonheur à son talent. Jamais la pitié fut-elle mieux unie à la terreur que dans cette scène incomparable où, après avoir mis son confident, son *alter ego*, en observation pour recueillir les aveux d'une faible femme alarmée et d'un prince qu'il poursuit de sa haine jalouse, il interroge l'un après l'autre la reine Isabelle et son fils don Carlos, qu'il soupçonne avec raison d'un amour encouragé par lui avant que sa politique, faisant violence à la nature, eût associé Isabelle à sa destinée? Il ne dit pas à Gomez le motif de cet interrogatoire, mais on le devine aisément. Voici comment cette scène est amenée :

« Phil. Gomez, quelle est la chose au monde qui a le plus de prix pour toi?

» Gom. Ta faveur.

» Phil. Quel moyen connais-tu pour la conserver?

» Gom. Le moyen par lequel je l'ai obtenue : obéir et me taire.

» Phil. Aujourd'hui, tu dois faire l'un et l'autre. »

Le tyran accuse son fils devant la reine de favoriser les Bataves révoltés contre l'Église et contre lui. Isabelle, suivant l'impulsion de son cœur, prendra la défense de don Carlos; mais elle tremble sous ce regard scrutateur qui cherche à la surprendre en flagrant délit de tendresse. Puis il fait venir don Carlos qu'il interroge devant Isabelle, et qu'il fait trembler à son tour en lui disant que la reine, inspirée par son amour maternel, a pris généreusement sa défense. Et, quand il a bien torturé ces deux cœurs, il feint la bonté, la pitié, le pardon, qui jure sur ses lèvres hypocrites avec son regard de vautour, et il leur recommande de se voir souvent. Puis le roi, seul avec son confident, laisse éclater ainsi sa colère :

« Phil. As-tu entendu?

» Gom. J'ai entendu.

» Phil. As-tu vu?

» Gom. J'ai vu.

» Phil. O rage! Ainsi donc mon soupçon.....

» Gom. Est devenu certitude.

» Phil. Et Philippe est encore à venger.

» Gom. Pense.....

» Phil. J'ai pensé. Suis-moi. »

Ces paroles brèves et saccadées révèlent une résolution sinistre; mais le talent, le système, s'y montrent plus que la nature. Il y a plus de calcul que de passion! La colère est moins avare de mots; elle est rapide, mais à la manière des torrents qui roulent, en mugissant, leurs flots accumulés. Tout est calculé pour jeter l'odieux sur le caractère du tyran. Tout l'intérêt rejaillit sur don Carlos ; don Carlos, aussi plein d'amour que Philippe est plein de haine; don Carlos, qui a trouvé dans Perez un ami aussi généreux que Gomez est servile et cruel; don Carlos, qui ouvre son âme et s'épanche avec la confiance de la jeunesse dans le cœur de son ami, tandis que Philippe est sombre et taciturne comme le crime qui fuit la lumière et se cache dans les plus ténébreux abîmes de la conscience.

La pièce se dénoue par un double suicide : don Carlos se tue, et Isabelle, condamnée à vivre par le tyran, lui arrache le poignard et se l'enfonce jusqu'à la garde. Cela n'est pas naturel; car il faut, pour exécuter ce tour d'adresse, que le roi s'y prête en découvrant son poignard et en se plaçant à la portée de la main qui veut s'en servir.

Je n'aime pas les tueries sur la scène : c'est un spectacle immoral, et l'émotion poignante qu'il provoque n'a rien de cette *douce terreur* et de cette *pitié charmante* qui font admirer l'art sans exciter l'horreur.

Voilà un des chefs-d'œuvre d'Alfieri. Les défauts y sont aussi grands que les qualités; mais ici, du moins, c'est à un vrai tyran que nous avons affaire, et la peinture est d'une effrayante vérité. Il y a donc dans le théâtre d'Alfieri de hautes conceptions tragiques, des situations saisissantes, des traits d'une sublime énergie et quelquefois des caractères fortement tracés, bien que l'auteur prête trop souvent ses propres idées, ses propres sentiments à ses personnages.

Les innovations d'Alfieri, dans la langue et dans le style, sont fort discutables. Je vais plus loin, et je dis qu'Alfieri, dans la forme, n'est presque jamais poëte. La poésie est musique et peinture. Un style sans harmonie et sans couleur peut convenir à l'exposition d'un traité scientifique, auquel on ne demande que la clarté; il ne convient pas à la poésie, qui doit charmer l'imagination et l'oreille par la cadence et le choix judicieux des figures. Or Alfieri est dur et martelé. Ce n'est pas un Italien, c'est un Allemand du Midi. La langue italienne, c'est la mélodie incarnée. Le poëte piémontais a de l'énergie, sans doute, de l'énergie dantesque; mais sa langue va par sauts et par bonds, comme un torrent qui roule sur le roc ses eaux fougueuses. Il heurte les mots les uns contre les autres par la suppression des articles; il prodigue les ellipses pour donner de la force et du nerf à son style rocailleux; il a peur de ressembler à Métastase, et, pour éviter les langueurs du style d'opéra, il tombe dans la rudesse : c'est éviter Charybde pour tomber dans Scylla. L'énergie n'exclut pas l'harmonie. Toutefois n'exagérons pas ce reproche. Quand Alfieri a commencé sa carrière dramatique, il connaissait peu les délicatesses et les charmes de la langue italienne. A force d'étudier les grands modèles : Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse, et grâce aux critiques sévères dirigées contre ses premières œuvres, il avait fini par assouplir sa langue, autant que le lui permettaient l'âpreté de son caractère et la violence de ses haines. On ne cesse pas d'être poëte pour manquer aux lois de l'harmonie; Hugo l'a bien prouvé. Esprit de la même famille qu'Alfieri, et, comme lui, hardi d'enjambement, d'inversion et d'ellipse, il a brisé, morcelé, disloqué le vers français au gré de ses lyriques fureurs. Et cependant il est resté poëte, grâce aux richesses de sa palette architecturale. Il est peintre quand il n'est pas musicien. Bien plus, quand il sacrifie le son, c'est au profit de la couleur; mais Alfieri sacrifie la couleur autant que le son. Tout ce qui sent la métaphore, et même la comparaison, il le rejette comme un défaut. Il ne veut pas parler à l'imagination, mais seulement à l'esprit et au cœur. Il ne veut être ni épique ni lyrique, mais seulement tragique, oubliant que la tragédie est née du lyrisme uni à l'épisme par l'anneau du dialogue. Le dialogue, c'est tout l'art d'Alfieri; mais ce n'est qu'une des formes de la tragédie. Le poëte piémontais voulait ainsi rapprocher, autant que possible, l'art de la nature, et il tuait l'idéal au profit du réel. Est-ce ainsi qu'on est poëte? Encore, si, en répudiant l'idéal, la beauté, la poésie de l'expression, il avait atteint le naturel! Mais est-il naturel que tous les personnages parlent en termes brefs, violents, saccadés? Tout y sent l'artifice et le système. L'auteur croit masquer l'exagération des sentiments sous la simplicité des mots, et il ne réussit qu'à la faire mieux paraître. Dans le drame, pour être sublime et vrai, il faut entrer à fond dans l'âme des personnages qu'on fait agir. Alfieri ne sait que leur donner la sienne, et elle était trop gonflée d'égoïsme et de haine pour trouver l'accent de la vérité. Le naturel qu'il a en lui est rarement le naturel de la situation, et plus rarement encore le naturel du caractère. Ainsi donc, en dépouillant la muse des splendeurs de l'art, il l'a dépouillée aussi du vêtement de la nature, et l'a fait marcher nue, abstraite, décharnée, sur les planches d'un théâtre dont la scène n'est nulle part que dans le pays de la fantaisie. Et cependant ce squelette a de la vie, et son sang bouillonne, et ses yeux lancent des éclairs, et de ses lèvres frémissantes sortent des cris terribles comme l'ouragan.

Qu'est-ce donc, si ce n'est pas là Melpomène? C'est Alfieri armé du glaive de la parole et du génie destructeur de la liberté moderne, et donnant l'assaut à la tyrannie dans la personne de tous les rois. Il y a là une puissance, c'est celle de la destruction; il y a là une vérité, c'est celle des sentiments de l'homme qui fait avancer ses personnages comme des machines de guerre, pour battre en brèche les remparts du despotisme; il y a là une beauté enfin, c'est celle de la foudre éclatant dans la nuit: c'est la sublime horreur des tempêtes, jetant l'effroi dans le cœur des mortels. N'est-ce donc pas là de la poésie, direz-vous? Oui, de la poésie; mais, pour la peindre, j'ai besoin d'images. La poésie d'Alfieri, c'est de la poésie sans images, c'est-à-dire de la poésie moins la forme. Ce n'est pas du style scientifique, c'est du style oratoire. Les beautés d'Alfieri sont plus éloquentes que poétiques. Ce n'est pas l'idéal de la tragédie. Le style dramatique est la réunion de tous les styles, et si, dans le dialogue surtout, il doit être sobre de figures comme la conversation, il doit, dans le récit, revêtir l'ampleur de l'épopée; et, dans les mouvements passionnés, éclater avec éloquence, mais avec l'éloquence du lyrisme qui s'échappe du cœur en ébullition comme la lave d'un volcan. Le drame, c'est la réalité, mais la réalité idéalisée. S'il appartient à la poésie, il ne peut se passer d'images. La poésie sans image, c'est le feu sans la flamme, le vrai sans la splendeur, le réel sans l'idéal.

Parmi les tragédies d'Alfieri, il en est une cependant où le poëte s'est élevé à toutes les magnificences de la forme. La Bible a opéré ce miracle sur une imagination rebelle aux richesses poétiques de l'Italie et de la Grèce. Les chants du roi-prophète ont inspiré la lyre d'Alfieri. David semble illuminer la scène de sa présence. La harpe de Solyme retentit en accents tour à tour héroïques, religieux et plaintifs dans le cœur de Saül, dont elle apaise ou irrite les fureurs. Ce rôle de Saül, un des plus tragiques que l'histoire ait fournis à la scène, est d'un pathétique achevé.

L'ambition, l'orgueil, la jalousie et le désespoir, passions terribles, ont envahi l'âme du roi et la déchirent dans leurs serres de vautour. C'est la première fois que le théâtre classique représente la folie, cette épouvantable catastrophe humaine, cette dérision de la nature, ce rire de l'enfer sur le néant de l'homme. Shakespeare seul avait osé créer des fous armés du sceptre. Alfieri, avec une audace toute shakespearienne, montra Saül en délire, maudissant Dieu qui le précipite du trône, maudissant sa famille, se maudissant lui-même et versant de sa main son sang avec sa rage. C'est un spectacle inhumain devant lequel reculait la tragédie classique du dix-septième siècle. Et cependant au milieu des extravagances de sa raison égarée, Saül conserve sa dignité de roi : c'est le chef-d'œuvre d'Alfieri. Et l'on peut dire que, dans l'ordre des tragédies classiques inspirées par le christianisme, le *Saül* d'Alfieri occupe le troisième rang, après *Athalie* et *Polyeucte*. Lamartine, qui songeait, dans sa jeunesse, à faire pour Louis XVIII ce que Racine avait fait pour Louis XIV, a écrit une tragédie de Saül imitée d'Alfieri pour le dessin du drame, et de Racine pour la couleur. La plupart des beautés tragiques de sa pièce, le poëte moderne les doit au poëte italien; mais, dans les chants lyriques de *Saül,* Alfieri est bien dépassé.

Voilà donc Alfieri, poëte dramatique.

Disons maintenant quelle fut son influence sur l'Italie, à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Les tragédies d'Alfieri, qui n'étaient d'abord représentées que dans les salons de l'aristocratie romaine, se répandirent dans toute l'Italie, à la suite de l'invasion française. La haine d'Alfieri contre la France servit puissamment sa gloire; et Bonaparte, qui portait à l'Italie la conquête au nom de la liberté, comprit avec son génie qu'il devait favoriser la renommée du poëte, ennemi des tyrans. Tout conspirait donc en faveur d'Alfieri. Dix-huit éditions de ses tragédies suffirent à peine en quelques années à satisfaire l'avide curiosité de l'Italie. Les acteurs de métier, accoutumés aux passions d'opéra, étaient incapables de s'élever au diapason d'Alfieri.

On vit alors un spectacle étonnant : des artisans, des ouvriers, des gens du peuple, privés de toute instruction, conçurent le dessein de représenter les tragédies d'Alfieri; et ces rudes et incultes natures entrèrent dans l'âme du poëte mieux que n'avaient pu faire les artistes les plus consommés. Les contemporains disent des merveilles du jeu puissant de ces acteurs improvisés, qui s'installaient dans les places publiques et jusque dans les tavernes, versant au cœur du peuple la haine du pouvoir et l'amour de la liberté.

La liberté seule fait aimer la patrie et donne au peuple la force de conquérir son indépendance en revendiquant ses droits. Les tragédies d'Alfieri ont donné l'éveil au patriotisme italien. C'est au poëte piémontais que remonte cette liberté déclamatoire dont l'Italie moderne est éprise, et qui aboutit aujourd'hui à un résultat que le poëte était loin de prévoir, la conquête de la Péninsule par la maison de Savoie. S'il est vrai qu'Alfieri a contribué à provoquer le mouvement patriotique de la nation italienne au dix-neuvième siècle, il n'est pas moins vrai qu'il a provoqué l'anarchie en affaiblissant le respect de l'autorité et en sapant les bases du pouvoir. Mazzini est l'héritier direct du républicanisme anarchique d'Alfieri, habile à détruire, inhabile à édifier.

Le système tragique d'Alfieri convenait trop bien aux sentiments virils d'une époque de lutte pour n'être pas adopté par ses successeurs. Deux des plus grands poëtes de l'Italie contemporaine, Monti et Niccolini, ont imité sa vigueur et sa fougue. Le premier s'est élevé plus haut par son imagination brillante et l'exquise perfection de la forme; le second, qui vient de mourir à Florence dans un âge avancé, a fait vibrer d'une main puissante la corde du patriotisme, et s'est distingué aussi par la pureté de son style magistral. Il semble que le génie patriotique de Filicaja, son ancêtre, ait passé dans son âme pour inspirer à son siècle la passion de la liberté, et préparer ainsi la régénération de l'Italie.

Nous dirons plus tard ce qu'il faut penser du mouvement littéraire de l'Italie au dix-neuvième siècle, et quelles peuvent être les destinées de la poésie italienne dans l'avenir.

LIVRE III.

LA POÉSIE FRANÇAISE.

PREMIÈRE SECTION.

LE MOYEN AGE.

LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES.

Observations préliminaires.

Les premiers essais de la France en langue vulgaire datent du neuvième siècle.

Dans ces temps malheureux, où la Gaule était en proie aux ravages des Normands et au brigandage de la noblesse, il n'y avait qu'un seul intérêt commun : l'intérêt religieux, lien sacré des âmes qui cherchaient au pied des autels, comme aux premiers siècles de la barbarie, un refuge contre l'oppression. On composa donc des chants religieux [1] à l'usage du peuple, qui n'entendait plus guère le latin; mais ces chants informes ne sont pas des œuvres d'art.

Les chants de guerre, avant les croisades, ne pouvaient être traduits en langue romane : les peuples vaincus ne se hâtent pas de célébrer leurs vainqueurs. Il faut leur laisser le temps d'oublier leurs désastres. C'est à la race des conquérants à chanter les exploits de leurs aïeux. Les souvenirs de Charlemagne et de ses preux furent conservés d'abord en latin, puis en langue germanique, dans le dialecte des Francs. Pour se réconcilier avec la race carlovingienne, il fallait au peuple, comme à la féodalité, deux éléments : l'intérêt religieux des croisades et la galanterie, mélange de respect et d'amour où l'on reconnaît le génie gaulois mêlé à la triple influence chrétienne, germanique et arabe. On l'a fait remarquer : le mot *galant*, qui s'applique au culte de l'honneur comme au culte de la beauté, a sa racine dans la Gaule : *Galant* et *Gaulois* sont deux synonymes.

---

[1] Comme le cantique de sainte Eulalie qu'on a découvert dans ce siècle.

LES TROUBADOURS.

Quand l'heure des croisades eut sonné, à la fin du onzième siècle, la France vit naître dans son sein deux littératures reflétant le caractère des peuples qui vivaient sous deux climats différents : la poésie des *troubadours* et la poésie des *trouvères ;* la première en langue d'*oc*, la seconde en langue d'*oil*, au Midi et au Nord, dans la Provence et dans la Normandie, parmi les peuples en deçà ou delà de la Loire.

Ce n'est pas au Nord, c'est au Midi que devait apparaître la première floraison poétique en langue romane.

Il y a plus d'une raison à cette primauté du Midi. D'abord, il y a au Midi plus de soleil, et le soleil est le père de la poésie comme il est, après Dieu, le père de tout ce qui vit dans la nature. Les Grecs le savaient bien, eux qui ont fait de Phébus Apollon, le dieu de la lumière et des arts. Ensuite, sans parler des Ibères, ces premiers habitants du midi de la Gaule à l'esprit vif et ingénieux, à la parole abondante et rapide comme les flots de la Garonne, la Provence a vu passer dans son territoire deux civilisations brillantes : les Grecs eux-mêmes, qui avaient colonisé Marseille et y avaient importé leur langue, leur religion et leurs arts avec leur commerce; Rome, qui trouva dans ces contrées ses plus habiles rhéteurs et ses derniers poëtes.

Ensuite, le Midi eut moins à souffrir que le Nord des invasions des barbares, et jouit d'une tranquillité relative sous la domination des Visigoths et des Bourguignons.

Puis l'union de la Catalogne avec la Provence, sous les comtes de Toulouse et de Barcelone, mit les Provençaux en communication avec l'Espagne, et par l'Espagne avec les Arabes. Or les Arabes [1], arrivés au point culminant de leur civilisation, au neuvième et au dixième siècle, jouissaient d'une poésie brillante, alors que l'Europe était plongée dans l'ignorance et la barbarie. Il ne faut donc pas s'étonner que le Midi ait devancé le Nord dans la carrière des Muses.

Il y a deux causes qui ont retardé le développement de la poésie française et qui condamnent notre langue à une infériorité relative sur les idiomes du Midi dans l'expression des sentiments poétiques : la fixité de construction dans la phrase et l'*e muet* à la fin des mots. La construction directe convient merveilleusement à la prose : c'est une condition de clarté; mais elle nuit à l'harmonie, première qualité du vers. La prononciation sourde de l'e muet est plus fatale encore à la sonorité des mots. Ajoutons-y l'abondance des nasales et des consonnes, et nous comprendrons pourquoi il est si difficile d'écrire mélodieusement en français.

Le provençal avait conservé, comme l'italien et l'espagnol, une plus grande faculté d'inversion, et surtout les voyelles sonores du latin. De là plus de facilité dans la cadence par la succession des temps faibles et des temps forts, comme on dit en musique; l'*accentuation* substituée aux syllabes longues ou brèves, lentes ou rapides des langues anciennes. A l'*allitération* des vers monorimes, le provençal substitue l'*assonance* des rimes entrelacées en harmonieuses guirlandes avec une symétrie agréable à l'œil et un balancement cadencé séduisant à l'oreille. Le roman wallon était âpre, lourd, énergique comme les souffles du Nord; le roman provençal avait la douceur, la légèreté, la mollesse des brises du Midi.

---

[1] Voir notre premier mémoire, pp. 52 et suiv.

Ainsi le provençal, favorisé par un riant climat, s'épanouit le premier et donna naissance à la poésie aimable et fleurie des troubadours, qui jeta un si vif éclat pour s'évanouir bientôt comme un météore. Le caractère lyrique qu'elle revêtit tient aux émanations parfumées de la nature méridionale, à l'insouciance de la vie dans des châteaux toujours en fête, aux impressions vives des guerriers poëtes, au voisinage des Arabes, qui contribuèrent à agenouiller la poésie aux pieds des femmes.

Les Arabes furent les initiateurs de l'Europe féodale dans les arts comme dans la science : c'est une vérité démontrée par les formes troubadouresques comme par les événements auxquels furent mêlés les Provençaux. Les lettres étaient particulièrement en honneur chez les Maures d'Espagne. Leur poésie, toute lyrique et romanesque, n'exprimait que deux sentiments : l'amour ou la guerre. Il en fut de même chez les Provençaux.

La rime que les troubadours ont léguée à la poésie moderne est une importation arabe. Les poëtes de Rome, il est vrai, en ont eu l'instinct. On en trouve des traces jusque dans le siècle d'Auguste. Ce n'était donc pas l'effet du hasard, mais un effet d'harmonie inspirée à l'oreille exercée des poëtes de l'âge d'or de la littérature latine. Nous avons observé que les hymnes de l'Église, dès le quatrième siècle, avaient adopté les consonnances rhythmiques qui se prêtent mieux que les consonnances métriques aux retours cadencés de la phrase musicale. Les vers léonins, dont le milieu rime avec la fin, sont très-fréquents dans la poésie latine, à partir du neuvième siècle. On a remarqué également, dans la poésie germanique de l'époque carlovingienne, de véritables consonnances qui semblent autoriser les Allemands aussi à trouver dans leur langue l'origine de la rime. Ce qui est certain, c'est que les Provençaux en ont emprunté aux Arabes d'Espagne l'usage et les premières combinaisons.

Il y a d'autres analogies encore entre la poésie des Arabes et celle des Provençaux. Ginguené a rangé parmi ces analogies le *goût des récits fabuleux d'aventures chevaleresques ou galantes.*

C'est une erreur dans laquelle est tombé Fauriel que d'attribuer aux troubadours les premiers essais de cette épopée romanesque qui est de l'invention des trouvères. La forme épique n'appartient pas aux Provençaux. Les troubadours ont fait de leur vie un roman; mais ils ne l'ont pas écrit, d'abord parce qu'ils étaient essentiellement improvisateurs, et des improvisateurs ignorants, ensuite parce qu'ils couraient trop les aventures pour avoir le temps de les raconter en vers.

Pour atteindre la forme épique, il eût fallu que les jongleurs fussent de véritables poëtes attachés à la personne des princes et chargés de raconter leurs prouesses, comme chez les Arabes. Mais, parmi les Provençaux, les *trouvères* étaient des chevaliers, et les jongleurs n'étaient, le plus souvent, que des ménestrels exécutant les vers des troubadours. Non, il ne faut pas faire honneur aux troubadours de la création des romans épiques. C'est d'ailleurs une pure hypothèse. Les manuscrits de la collection de Sainte-Palaye ne contiennent que des chants lyriques; et la chronique rimée qui raconte la croisade des Albigeois, au treizième siècle, ne suffit pas pour appuyer la conjecture de Fauriel.

Quant aux autres romans qu'on leur attribue, comme *Fier à Bras* et le récit de *Flamanca*, on ne peut rien en dire, puisqu'ils sont perdus. Tout porte à croire cependant que si les Provençaux ont eu des *chansons de gestes*, ils ne les ont pas dus à leur initiative, mais à l'imitation des trouvères. Les Provençaux ont emprunté aux Arabes quelque chose de leur idéalisme oriental en amour : des allégories, des fictions, des moralités et des contes; mais, s'ils avaient su mettre quelque originalité dans leurs récits, nous n'en serions pas réduits à de vaines conjectures.

Les troubadours ne doivent aux Arabes que les premières formes lyriques de leur poésie chantée et soutenue par les accords des instruments alors en usage : la viole, le citole, la mandore, la harpe ou la guitare. L'usage de terminer les chants d'amour par un envoi où le poëte s'adresse à lui-même, ou à sa chanson, ou à celle pour qui elle est faite, ou à celui qui la chante, vient aussi des Maures, et il a passé des Provençaux aux Italiens dans leurs *canzoni*. Les combats poétiques entre les troubadours peuvent encore avoir été inspirés par les Arabes qui, de tout temps, ont rivalisé d'habileté dans les luttes de la poésie. On a observé enfin, entre les mœurs des poëtes chez les deux peuples, la même ressemblance qu'entre les formes poétiques. Les princes arabes ne dédaignaient pas de cultiver eux-mêmes la poésie. L'art s'ennoblit quand il est cultivé par les grands, et le niveau social s'élève au diapason de l'art. C'est ainsi que des hommes sans naissance trouvaient la richesse et les honneurs dans leurs talents poétiques, et se rendaient nécessaires aux princes en charmant leurs ennuis, comme le berger de la Judée endormait la douleur dans l'âme de Saül aux sons de sa harpe de prophète.

Chez les Arabes comme chez les Provençaux, les seigneurs ou les princes donnaient souvent leurs habits aux poëtes qui les avaient charmés. Les chanteurs ou les jongleurs, artistes exécutants, étaient admis en Espagne à la cour des rois maures comme à la cour des seigneurs provençaux. Mais, chez les Arabes, les exécutants étaient, pour la plupart, des inventeurs aussi. Voilà pourquoi le récit épique, sous la forme de *conte*, put développer à l'aise ses conceptions fantastiques: tandis que les troubadours, dans leur vie aventureuse et galante, ne trouvèrent que des chants d'amour ou de haine dans leurs *canzos* ou leurs *sirventes*, dont les formes variaient, sans doute, mais dont le fond était presque toujours le même : un hymne à la louange de la beauté ou une satire contre un rival en amour, en politique, en guerre, et souvent contre le clergé pour des causes que nous dirons tout à l'heure.

Voilà la communauté d'origine et la ressemblance de physionomie des Maures et des Provençaux. L'événement qui les mit en rapport fut la prise de Tolède sous le règne d'Alphonse VI, roi de Castille, à la fin du onzième siècle. Ce fait mémorable, qui mit fin à la domination des Maures dans la Castille et assura le triomphe de l'Espagne catholique sur les Maures, fut accompli par le bras du Cid, aidé de plusieurs seigneurs français du Midi, accourus au secours d'Alphonse qui avait épousé Constance, fille de Robert Ier, duc de Bourgogne. A la suite de cette victoire, de nombreux chevaliers provençaux, séduits par l'attrait des arts, se fixèrent à

Tolède, où les Maures avaient continué d'entretenir le foyer de la science et de la poésie.

C'est à cette époque, témoin des premiers essais de la poésie castillane, que l'art des troubadours prit naissance à la cour des seigneurs provençaux. Là était née la chevalerie, comme une réaction contre le brigandage et les violences de la féodalité tyrannique. Le chevalier brave, généreux et loyal se mit au service de la beauté, et la femme devint l'objet d'un culte idéal. Quand un fils de vassal revêtait l'armure du chevalier, et que le suzerain tenait sa *cour plénière,* des fêtes et des tournois se donnaient au château. Le chevalier choisissait parmi les nobles châtelaines ou damoiselles une *dame de ses pensées* dont il portait les couleurs comme un talisman; puis il volait au combat pour obtenir, en récompense de sa bravoure, un sourire de la beauté. Les dames couronnaient elles-mêmes le vainqueur et pansaient, de leurs mains blanches, le chevalier vaincu. Quand les mœurs développent à ce point la galanterie, la femme devient le centre de toutes les actions de l'homme; et il n'y a bientôt plus dans l'art qu'un principe : l'amour. Tel est le thème unique et invariable de la *chanson* des troubadours. La guerre n'était pour eux qu'un accessoire, un moyen de conquérir les cœurs. Les événements militaires, politiques et religieux trouvaient leur écho dans le *sirvente;* mais ce n'était là, le plus souvent, que le côté satirique de la poésie provençale. Toutes les autres formes, si l'on en excepte parfois la complainte, étaient consacrées à l'expression des sentiments amoureux et des aventures galantes. L'art des vers faisait partie de l'éducation chevaleresque, et tous les seigneurs se firent gloire de briller dans le *gai saber,* la gaie science. C'était à qui célébrerait avec le plus d'exaltation les charmes de la beauté. Tous les chevaliers aspirèrent à l'honneur de prendre rang parmi les troubadours. Ils allaient de châteaux en châteaux accompagnés d'une troupe de jongleurs chargés d'exécuter leurs chansons.

L'amour qu'ils exprimaient dans leurs vers était pur, noble, élevé, tout intellectuel et sentimental comme celui de Pétrarque. Mais, dans la réalité, cet idéal d'amour était-il vrai, ou n'était-il qu'un manteau poétique jeté sur le vice pour en couvrir la nudité?

On a erré sur ce point, faute de distinguer les hommes et les époques.

A l'origine, quand la chevalerie était dans sa première efflorescence, et qu'on se piquait d'honneur à respecter les lois de la décence et de la galanterie idéale, et à ne jamais mentir à sa parole, il est certain que l'amour fut une religion et que les chevaliers poëtes se bornaient à chanter la beauté physique et morale de la dame de leurs pensées, sans profaner l'objet de ce culte platonique. De là bien des folies provoquées par l'exaltation de l'imagination et de l'âme, et ces folies se perpétuent jusqu'au sein des croisades, où Geoffroy Rudel, épris de la comtesse de Tripoli qu'il n'avait jamais vue, s'embarque pour la terre sainte, tombe malade en route, reçoit la visite de la comtesse à bord de son vaisseau, et meurt à l'aspect de cette femme à qui il avait sacrifié son bonheur, son repos et sa vie.

Dans le voluptueux climat de la Provence, les troubadours, vivant dans les plaisirs et les fêtes, avaient besoin, pour être chastes, d'une religion sévère. Or ils n'avaient d'autre religion que l'amour. Lisez leurs vers, vous n'y trouverez jamais Dieu que ridiculement mêlé à des aventures galantes ou à des superstitions orientales. Le sentiment chrétien semble avoir disparu de l'âme des troubadours. La créature est, pour eux, au-dessus du Créateur. Quand vous les verrez prendre la croix, ce ne sera pas pour honorer Dieu, mais pour honorer leurs dames, pour se faire pardonner leurs aventures ou en chercher de nouvelles. Avec de pareils sentiments, on peut être un brillant chevalier, on n'est pas un homme chaste. Aussi, les mœurs ne tardèrent pas à se corrompre, et la galanterie se convertit en libertinage. C'est là que devait aboutir cet adultère moral qui, sous prétexte de maintenir à l'amour son idéal et sa virginité, éloignait les troubadours du mariage pour porter leurs hommages à des femmes mariées. Les demoiselles se déshonoraient quand elles étaient impliquées dans quelque aventure galante; mais, quand elles étaient en puissance de mari, on trouvait cela tout naturel. L'adultère était passé dans les mœurs, et c'était à ce point qu'on invoquait le ministère du prêtre pour se délier du serment fait à la dame de lui rester fidèle. Bien plus, on faisait dire des messes, on allumait des cierges pour obtenir des faveurs adultères. On a peine à croire qu'il y eût dans le clergé de Provence des prêtres assez oublieux de leurs devoirs pour se prêter à ces sacriléges. Mais le clergé de Provence donnait lui-même l'exemple de tous les vices, comme l'attestent la satire provençale et l'hérésie des Albigeois, fléaux vengeurs qu'on a pu éteindre dans le sang, mais sans étouffer la voix de l'histoire, qui est celle de la conscience.

La fièvre de poésie qui s'est emparée de la Provence par le contact des Maures, s'étendit à tous les princes. Or les princes et les grands seigneurs, ces patriciens de la féodalité, exerçaient une autorité tyrannique, non-seulement sur les serfs, mais souvent aussi sur leurs vassaux; et dans l'ivresse de leur suzeraineté, et dans le repos de l'ambition, ils savouraient les joies brutales de la matière et vivaient dans l'orgie et la débauche. Ils ignoraient les délicatesses de l'amour idéal et bravaient impunément les lois de la décence. On peut à peine les compter parmi les troubadours. Ils n'avaient rien du chevalier que le nom et la bravoure. Qu'était-ce que Guillaume IX, comte de Poitou, Rambaud, prince d'Orange, le dauphin d'Auvergne, le comte de Foix, les rois d'Aragon Alphonse II et Pierre III, le roi de Sicile Frédéric III et Richard Cœur de Lion lui-même, sinon des libertins et des barbares jaloux de conquérir les palmes de la poésie, non pour l'art lui-même, mais comme moyen de séduction? Et qu'était-ce aussi que ces nobles dames : la comtesse de Die, Azalaïs de Porcairagues, Clara d'Anduze, dona Castellozza et Tiberge, sinon des courtisanes de haut parage, des Aspasie et des Pompadour féodales, courant parfois des aventures de mauvais lieu dans les châteaux, et jetant par-dessus les toits la pudeur de leur sexe pour célébrer en vers leurs honteuses amours? C'est en songeant à ce spectacle immoral qu'on a nié la réalité de l'idéal troubadouresque. On a ainsi confondu les vrais troubadours avec des hommes qui en usurpaient le titre, pour donner à leurs scandales un vernis de poésie et faire de l'art le porte-voix de leur ambition.

Une autre erreur, plus grave, a été de confondre les jongleurs avec les troubadours. A l'origine, la *jonglerie* désignait l'art troubadouresque. Les jongleurs devenaient eux-mêmes chevaliers, quand ils avaient assez de talent pour être inventeurs. Mais ceux qui se bornèrent au rôle d'exécutants tombèrent bientôt en discrédit par leurs bouffonneries et leurs tours de passe-passe. La dépravation de ces bateleurs les fit chasser des châteaux, et la jonglerie n'eut plus rien de commun avec la poésie. Giraud Riquier, un des derniers troubadours du treizième siècle, déplore, dans une épître à Alphonse X de Castille, l'avilissement des jongleurs, et supplie le roi d'empêcher qu'on ne confonde les troubadours avec ces charlatans qui usurpent le nom des poëtes de cour, et qui compromettent la poésie par leurs chansons grossières.

Il faut donc, quand on parle des troubadours, distinguer soigneusement les époques et les hommes.

L'âge d'or de la poésie provençale fut le douzième siècle. C'est alors que fleurirent Arnaud de Marveil et Arnaud Daniel, loués par le Dante et Pétrarque; Bertrand de Born, Bertrand d'Alamanon, Peyrols, Bernard de Vautadour et l'Italien Sordello de Mantoue. Plus tard, au treizième siècle, il y eut encore quelques troubadours célèbres : Pierre Vidal, Rambaud de Vaqueiras et le satiriste Pierre Cardinal. Nous ne raconterons pas leurs aventures [1]; aussi bien la plupart sont peu édifiantes, et nous n'écrivons pas pour les amateurs de scandales.

Nous nous plaignons souvent à bon droit des mœurs de notre époque; mais il faut dire la vérité : les honnêtes gens d'alors, dans la France méridionale, seraient tenus aujourd'hui en médiocre estime. Grâce à Dieu, le mariage est respecté dans nos mœurs démocratiques; et si la religion ne suffit pas toujours à protéger l'honneur du foyer domestique, il y a des lois pour le défendre et le venger.

La morale publique, comme la morale privée, est en progrès. Pourquoi? Parce que le sentiment du devoir est plus enraciné dans le cœur de l'homme; que la religion, plus rationnelle, est aussi plus efficace sur les mœurs, et que les lois sont plus imprégnées de l'esprit chrétien. Alors les chevaliers suivaient les lois de l'honneur, sans doute, mais ces lois n'exigeaient que la fidélité dans l'infidélité, si je puis dire. Et quant aux grands seigneurs, ils n'avaient d'autre loi que leurs caprices. La femme, une fois mariée, pouvait tout se permettre, et il n'était pas permis de lui jeter la pierre : elle trouvait toujours quelque chevalier pour la défendre. Quand le maître du château partait en guerre, un autre se présentait pour le remplacer dans le cœur de la dame, voire même au foyer conjugal devenu un foyer d'aventures souvent plaisantes, mais quelquefois tragiques. Le seigneur Raimond de Castel Roussillon, apprenant que l'écuyer de sa dame déshonorait son foyer, s'en débarrasse par un coup de poignard et fait servir à la châtelaine le cœur de Cabestain, puis il découvre, après le repas, la tête du malheureux. C'était horrible, mais c'était mérité. La barbarie se faisait justice à elle-même par des moyens barbares. Ceux qui tuent l'honneur des familles sont dignes du dernier supplice.

---

[1] Voir l'abbé Millot et Raynouard.

J'ai dit que la religion était sans influence sur la moralité provençale. On rougit pour l'honneur de l'humanité de la légèreté sacrilége des troubadours faisant du ciel et de Dieu des objets de comparaisons profanes qui semblent empruntés au paradis de Mahomet. Arnaud de Marveil dit que « si Dieu le laisse jouir de son amour, il croira que le paradis est privé de liesse et de joie. » Arnaud Catalans est tellement heureux de voir la dame de ses pensées *qu'il fait le signe de la croix* quand il est auprès d'elle. D'autres fois, ce sont des plaisanteries d'une impertinence qu'on n'a pas surpassée au dix-huitième siècle. Pierre Cardinal, au jour du jugement, « dira à Dieu, s'il veut le damner, *qu'il a grand tort* de perdre ce qu'il peut gagner ; à saint Pierre, le porte-clefs, que la porte d'une cour doit être ouverte à tout le monde. » Et ce langage, digne de Rabelais et de Voltaire, date du treizième siècle, du siècle de saint Louis, de saint François d'Assise, de saint Dominique, de saint Thomas, de saint Bonaventure! Que faut-il penser de la Provence? Elle avait des superstitions, elle avait du fanatisme; elle n'avait pas de religion.

Voyez les troubadours à la croisade. C'est de la Provence, c'est de Clermont d'Auvergne qu'est parti le premier cri de guerre. Les troubadours y répondirent avec enthousiasme. Et Guillaume IX, comte de Poitou, attacha le premier la croix sur sa poitrine. Il avait plus d'un crime à expier. Mais la plupart ne prêchent la croisade que pour les autres. Pour eux ils délibèrent s'il est préférable d'aller en terre sainte que de rester auprès de leurs belles, et l'amour l'emporte sur leurs convictions. Peyrols lutte contre l'amour dans un *tenson* qui nous est conservé. Il part cependant pour la Syrie; et, après la mort de Barberousse, il écrit un *sirvente* satirique contre les événements de la croisade et contre l'empereur Henri VI, le détenteur de Richard. Dans cette pièce, qui date de Syrie, le poëte n'aspire qu'au retour dans sa chère Provence; et son vœu le plus cher est de demander à Dieu « bonne route et bon vent, bon navire et bon pilote pour regagner le port de Marseille. » Voilà le seul troubadour peut-être, car je ne compte pas Guillaume IX et Richard parmi les vrais troubadours, qui ait cherché en terre sainte autre chose que des aventures galantes. Et voilà son enthousiasme!

Comment expliquer cette indifférence devant ce prodigieux mouvement qui vit se heurter l'un contre l'autre les deux mondes religieux, le christianisme et le mahométisme, sous les murs de Jérusalem, et qui décida de l'avenir de l'esprit humain? Il y a une raison politique : c'est la tranquillité et la prospérité dont jouissaient ces contrées méridionales, tandis que les petits États du Nord étouffaient sous les étreintes d'un despotisme brutal, et cherchaient la liberté, le mouvement et la vie dans ces guerres lointaines qui ouvraient de si larges perspectives à l'intelligence et un si vaste champ à l'activité sociale.

Mais la question religieuse, qui enflammait le Septentrion, laissait le Midi dans la tiédeur. Les troubadours étaient plus musulmans que chrétiens. Leurs fictions allégoriques, comme leur galanterie idolâtrique, étaient une émanation mauresque. Ce n'est donc pas parmi les Provençaux qu'il faut chercher l'idéal complet de la chevalerie. Quelques-uns des troubadours ont trouvé l'amour idéal; mais l'amour de Dieu, ils ne l'ont pas connu. Quand on dit que l'idéal du chevalier était dans la devise : *Dieu et sa dame,* on entend parler de nos pères, les hommes du Nord, les héritiers de Charlemagne et de Godefroid, des Celtes, des Germains et des Normands, les créateurs du cycle carlovingien et du cycle armoricain de la Table ronde. Veuillez ne pas confondre.

Des trois principaux genres de l'art troubadouresque, le *canzo*, le *tenson* et le *sirvente,* les deux premiers sont nés et devaient naître dans les châteaux; le troisième est né de la vie politique et de l'esprit satirique. Le tenson roulait sur l'amour. C'était un combat poétique entre deux troubadours soutenant chacun leur opinion. Ce n'est pas ce qu'il y a de plus édifiant dans la poésie provençale. Le plus souvent, un des deux interlocuteurs exprimait une idée saine, une pensée morale, tandis que l'autre semblait jeter un défi à la pudeur et au sens commun. Ce genre acquit une grande importance au treizième siècle. C'est à cette époque, sans doute, qu'on vit éclore, à l'occasion des fêtes, des joutes et des tournois, ces singuliers tribunaux féminins qu'on nomma les *cours d'amour* et qui rendaient des arrêts de galanterie dont la teneur étrange révèle un temps de décadence. Les troubadours improvisaient, sur un thème donné, une discussion de métaphysique amoureuse, et le noble aréopage décidait à qui appartenait la victoire dans ces tournois poétiques qui ressemblaient à des concours littéraires. On ne reconnaît pas là cette fraîcheur, cette exaltation, cette naïveté primitive qui caractérisent les chansons du douzième siècle. La scolastique s'est infiltrée dans l'art, et les docteurs en jupon qui proposaient et jugeaient les thèses d'amour, ont l'esprit trop subtil et trop hardi pour appartenir à l'âge d'or de la Provence. Le tenson, où nous voyons Sordello aux prises avec Bertrand d'Alamanon, roule sur ce sujet : *L'amour peut-il exister entre légitimes époux?* La réponse de la cour fut négative. Qu'on juge par là ce qu'était devenue, dans la réalité, cette chevalerie idéale! Pour l'honneur des troubadours et pour l'honneur de la chevalerie, nous aimons à penser que cette corruption raffinée ne date que du treizième siècle; mais ce n'est qu'une conjecture. Aucun document n'atteste l'époque de la création de ces tribunaux du *gai savoir* délibérant sur les lois métaphysiques de la galanterie discutées dans le tenson dialogué. Le fait n'est pas douteux; l'époque seule est incertaine. Mais la substitution de l'esprit au sentiment est la marque des littératures vieillies, quand elle n'est pas la marque des littératures de seconde main, formées sur un modèle de mauvais goût. Ce n'était pas à ces vaines subtilités d'école que les troubadours consacraient le tenson au temps du roi Richard, c'est-à-dire à la fin du douzième siècle. Le dialogue contradictoire pouvait exprimer la lutte de l'idéal et du réel, et l'on pouvait voir les opinions cyniques se produire à côté des sentiments nobles. Mais on était franc et sincère : le cœur était sur la main, on chantait pour se communiquer ses impressions, non pour lutter d'esprit dans des questions frivoles et d'une immoralité réfléchie.

Je viens de citer le nom de Richard. Ce roi chevaleresque était très-populaire parmi les Provençaux. Depuis le mariage d'Éléonore de Guyenne avec Henri II, la Provence subissait l'influence anglaise, et les troubadours, admis à la cour d'Angleterre, faisaient l'éducation littéraire de la Grande-Bretagne. La maison des Plantagenets était pour le midi de la France un boulevard contre le Nord. Les Provençaux sentaient instinctivement leur indépendance menacée par la royauté française. C'était pour conjurer le danger qu'ils s'appuyaient sur l'Angleterre. Mais la rivalité de l'Angleterre et de la France, qui commença au douzième siècle, augmenta la haine naturelle du Nord contre le Midi, et prépara la ruine de la Provence.

L'homme qui personnifie avec le plus d'éclat l'esprit provençal dans la politique et dans la guerre est le belliqueux Bertrand de Born, un des plus célèbres troubadours, qu'on a surnommé le Tyrtée de la Provence, fameux par ses sirventes où respirait l'ardeur des combats ou le feu de la haine contre ses rivaux; homme spirituel, original et audacieux, qui mit les fils du roi Henri II en révolte contre leur père, et que le Dante, pour ce fait criminel, représente dans l'enfer tenant à la main sa tête ensanglantée :

L'feci 'l padre e 'l figlio in se ribelli.

Bertrand, après un moment de querelle, s'était réconcilié avec Richard; et c'est pour mettre le sceau à sa réconciliation que le fougueux troubadour avait fomenté la révolte de Richard et de ses frères contre Henri II. Bertrand déplora, dans une complainte touchante, la mort de l'aîné des fils du roi d'Angleterre, lié avec le poëte d'une si étroite amitié que le malheureux père, quand Bertrand fait prisonnier fut amené devant lui, fondit en larmes au souvenir de son fils évoqué par le captif, et rendit tous ses biens à celui qui était l'auteur de tous ses maux.

Richard, monté sur le trône, fut aimé, malgré ses vices, pour sa bravoure et son attachement aux traditions de la chevalerie. Au retour de la croisade, où il avait mérité son surnom glorieux, Richard Cœur de Lion, selon la légende, fut délivré de sa captivité par son ami Blondel chantant sous les fenêtres de sa prison un tenson qu'ils avaient fait ensemble avant la croisade. Richard entonna le second couplet, et le troubadour reconnut ainsi son maître, qu'on croyait mort. Notre compatriote Grétry a immortalisé ce souvenir dans un des chefs-d'œuvre de la scène lyrique.

Richard fut le véritable héros des troubadours, comme il le fut de son siècle; et si quelque *Iliade* chevaleresque avait pu naître en Provence, Richard en eût été l'Achille, comme Bertrand de Born aurait pu en être tour à tour l'Ajax et le Patrocle, s'il avait eu assez de grandeur d'âme et assez de conviction pour aller combattre en Orient les ennemis de la foi chrétienne, au lieu de se borner à guerroyer pour son propre compte sur la terre de Provence.

Comme toute littérature qui s'éteint, la poésie provençale finit par la satire contre les croyances. Elle pouvait rendre service à la morale en signalant les honteux écarts du clergé de Provence, dont de savants bénédictins nous ont fait connaître la corruption. Mais quand les Albigeois levèrent contre Rome l'étendard de la révolte, les troubadours fomentèrent la guerre civile en se liguant contre le clergé et en attaquant l'Église. C'était manquer de prévoyance et fournir à la France septentrionale un prétexte d'invasion. Le danger n'était pas à Rome, il était au Nord. Les troubadours, en lançant l'invective contre la papauté, se rendaient complices de l'hérésie et devaient être ensevelis dans le désastre des Albigeois. Quand le fanatisme eut provoqué ces horribles massacres où tant de sang fut versé au nom du Dieu d'amour par le démon de la haine, un long crêpe de deuil s'étendit sur cette contrée. La ruine vint s'asseoir au foyer de ces brillants châteaux où la poésie ne pouvait plus faire entendre ses chants harmonieux.

Somme toute, la poésie provençale manquait de consistance. C'est une bulle d'air aux vives couleurs, un gaz lumineux qui s'évapore sans laisser de trace, une musique délicieuse dont on écoute nonchalamment la mélodie, mais qui ne laisse rien dans l'âme quand l'enchantement a cessé. Sauf les images gracieuses empruntées à la nature et l'harmonie des vers savamment entrelacés, on y trouve rarement une inspiration sérieuse. La philosophie (j'entends la philosophie humaine et non les savantes obscurités de la scolastique), l'histoire, la mythologie, les événements, l'analyse profonde des sentiments vrais, la religion enfin, sans laquelle il n'y a pas de poésie durable, rien de toutes ces grandes sources de l'inspiration poétique n'apparaît dans ces rêveries vaporeuses berçant doucement l'imagination sur un lit de roses, sans remuer aucune fibre profonde. L'ignorance déborde partout de ces chants langoureux, où l'on ne sait que soupirer des plaintes frivoles et s'épancher en sentiments fades, toujours sur le même thème. On n'y rencontre qu'à de rares intervalles l'expression d'une tendresse ou d'une mélancolie sincère et pénétrante. La fiction ne relève jamais la fadeur du sentimentalisme. Ces poëtes ne se mettaient pas en frais d'imagination et s'abandonnaient aux charmes d'une poésie molle et efféminée comme la vie dans les châteaux. Aucun souffle immortel n'a passé sur la lyre des troubadours. Ils ont mis trop d'égoïsme dans leurs inspirations comme dans leur politique. La nature les a punis en leur refusant le génie.

Ils avaient du talent néanmoins, et leurs plus harmonieux chants sont des improvisations. Sans doute les savantes combinaisons rhythmiques du treizième siècle annoncent un laborieux travail dans les entrelacements et les retours calculés de la rime ; mais les chants improvisés du douzième siècle n'en sont pas moins des merveilles de versification. Si le sentiment était à la hauteur de l'art, la poésie provençale aurait laissé des monuments impérissables. Quoi qu'il en soit, c'est à l'école des troubadours que l'Europe apprit les secrets de l'art des vers. Ces habiles musiciens de style dotèrent la France, l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne de tous les jeux de la rime. Leur prosodie passa dans toutes les langues modernes. Leur métrique fut la source des strophes françaises, entre autres du *dizain*. C'est par eux enfin que l'ode et la ballade furent introduites en France. Les hommes du Nord, dont la langue grossière avait mis plus de temps à se plier au génie des lettres, mais qu'une forte intelligence et une foi vive avaient préparés aux conquêtes de la pensée, vinrent recueillir l'héritage du Midi et sceller l'unité française dans le sang des Albigeois, comme si le sang humain était la semence de la civilisation et le ciment de la fraternité.

LES TROUVÈRES.

CHAPITRE I^{er}.

ROMANS DE CHARLEMAGNE OU ÉPOPÉE CARLOVINGIENNE.

Le génie wallon créa, au douzième siècle, l'épopée du moyen âge et les premiers monuments poétiques de la France. Le roman wallon, dialecte du Nord, source première de la langue française, dont les formes primitives constituent le fond du langage de nos pères, fut l'instrument employé par les *trouvères* pour conserver les antiques traditions féodales, chevaleresques et chrétiennes du moyen âge. Ces monuments sont donc pour nous d'un puissant intérêt et méritent de fixer notre attention.

On a dit : *les Français n'ont pas la tête épique*. Cette assertion peut être vraie relativement; à un point de vue général, c'est une contre-vérité. L'absence de grands monuments épiques dans les siècles littéraires de la France tient à des causes que nous indiquerons plus tard; mais il y a eu de tout temps de vrais génies épiques en France. Sans parler de Ronsard, qui alourdit sa langue en lui faisant porter le poids des idiomes classiques, Racine, Voltaire, Lamartine, pouvaient être les Homère et les Virgile de la France, si les événements avaient favorisé la création de l'épopée.

On ne peut refuser le génie épique aux Français, quand on a étudié les premiers monuments de la littérature romantique, c'est-à-dire du roman wallon [1]. En prononçant ce mot de *romantisme*, nous devons faire remarquer qu'il ne s'agit pas ici de cette poésie échevelée et tout artificielle qu'on a qualifiée de ce nom au dix-neuvième siècle. Ce faux romantisme eût semblé une caricature à nos pères. Cette opposition antithétique, où se heurtent les couleurs les plus disparates et où on sent le contre-coup des bouleversements de la société, ne ressemble pas plus au romantisme chevaleresque et chrétien que le moyen âge ne ressemble aux temps modernes. Cette observation était nécessaire avant de faire connaître l'esprit des poëmes romantiques.

Les ducs de Normandie, quoique Germains de naissance, avaient adopté les mœurs des anciens habitants de cette contrée, et s'attachaient à faire oublier leur origine en adoptant l'idiome des vaincus. Mais le caractère aventurier de cette race de corsaires et de guerriers intrépides qui avaient conquis, à la pointe de l'épée et malgré les rois, le territoire de la Neustrie, et dont un de leurs chefs, Guillaume le Bâtard, venait de faire la conquête de l'Angleterre; leur caractère aventurier les rendait avides d'actions héroïques sur les champs de bataille et de récits héroïques dans leurs châteaux.

C'est là surtout que les jongleurs et les ménestrels allaient dire leurs chansons épiques à la manière des aèdes et des rapsodes de la Grèce, pour charmer, par de longs récits, les ennuis des barons, des châtelaines, des damoiselles et des pages, après la vie monotone des longs hivers passés dans des châteaux isolés, sans joutes, sans pèlerins, sans visiteurs. Ces *chansons de geste* (ainsi se nommaient leurs rapsodies) étaient écoutées dans un religieux silence; et l'intérêt de ces récits était doublé par la sécurité de l'existence, qui permettait de jouir de la vie en rompant une lance en imagination avec le héros dont on racontait les aventures. Quand arrivait l'automne, le chanteur partait emportant l'or dans sa mallette et souvent l'amour de la châtelaine dans son cœur, pour nourrir son imagination pendant l'hiver qu'il consacrait à de nouveaux chants.

---

[1] On donnait au moyen âge le nom de *roman* à la langue vulgaire et à tout ce qui était écrit dans cette langue, prose ou vers.

Peu à peu cependant les jongleurs cessèrent de composer eux-mêmes les chants épiques, et descendus au métier de bateleurs, ces bohèmes de la poésie firent place aux vrais inventeurs, aux savants, aux clercs, aux *trouvères*, en un mot, qui mirent plus d'art dans leurs récits. Ces nouveaux chantres variaient les aventures autour des mêmes personnages et y ajoutaient un vernis d'élégance, comme il convenait à des lettrés.

Mais avec l'art disparaît peu à peu la naïveté. Ces chants, d'abord impersonnels, comme la muse populaire dont ils reproduisaient l'inspiration spontanée, prennent insensiblement la teinte de l'imagination individuelle, qui substitue ses ingénieux calculs aux vives impressions des masses. Le poëte, ne chantant plus lui-même ses vers, ne sent plus le courant électrique de la foule et combine là où il faut sentir : c'est la décadence de l'épopée primitive, poésie essentiellement populaire. Quand le poëte est un homme de génie ayant à sa disposition une langue formée, il peut encore créer l'*épopée savante*. Les auteurs des romans chevaleresques n'ont point réuni ces deux conditions : le génie et la langue leur ont fait défaut. Nous ne rencontrerons donc pas d'Homère ni de Virgile parmi les trouvères, qui ont fini par perdre le souffle populaire dans les froides combinaisons de *l'allégorie*.

Nous devons néanmoins à l'inspiration et à l'érudition des trouvères cette immense collection de chants épiques que dominent les trois grandes figures historiques ou fabuleuses de *Charlemagne*, d'*Arthur* et d'*Alexandre le Grand*, astres radieux qui ont ébloui l'imagination du peuple, et autour desquels viennent graviter tous les événements contemporains.

Les poëmes du cycle carlovingien représentent des événements de toute nature, selon le temps où ils furent écrits. Là se rencontrent Clovis, Dagobert, Charles le Chauve et même les princes de la dynastie capétienne. Les descendants du grand Empereur étaient détrônés quand ces poëmes furent chantés à la cour des seigneurs féodaux. On y reconnaît l'orgueilleuse indépendance de ces fiers barons qui ont secoué le joug de la royauté. C'est la féodalité chevaleresque avec ses mœurs farouches, son audace intrépide, son humeur batailleuse, sa foi humble et soumise. Ils ne rêvent que joutes, duels et combats; et quand, avec une sublime insouciance, ils ont exercé leur bravoure, vous les voyez, sombres et rêveurs au milieu de leurs châteaux déserts, méditer quelque nouvelle aventure pour échapper à l'odieuse monotonie de leur fastueuse existence. Les combats sont pour eux un besoin avant d'être un calcul. C'est par là qu'ils sont poétiques. Ici comme au temps d'Homère, l'instinct règne en dominateur absolu; pas de barrière qui puisse arrêter ce torrent quand il déborde. Il faut voir les compagnons de Charlemagne au milieu du danger. Ils éprouvent alors je ne sais quelle sauvage ivresse qui n'a d'égale que leur sang-froid. Dieu seul est assez fort pour courber ces fronts orgueilleux.

Roland, l'invincible paladin du grand Charles, entre en lice avec Olivier, un de ses frères d'armes. En vain les casques se brisent et les épées volent en éclat; en vain les chevaux sont hâchés en pièces. On suspend la lutte pour la recommencer. Les héros ont soif, ils boivent à la même coupe; car ce n'est pas la haine qui les inspire, c'est la bravoure. Le duel se poursuit pendant des jours entiers. Les champions sont harassés de fatigue, et Roland menace de passer quatre jours encore sans manger ni boire plutôt que de crier merci, quand tout à coup un ange descend du ciel, et, s'adressant avec douceur aux fougueux chevaliers, les engage à déposer les armes et à se rendre à Roncevaux pour combattre les mécréants. Alors la lutte cesse, et l'épée ne se rougira plus que du sang des infidèles. Voilà les héros des poëmes de Charlemagne, terribles dans la guerre et tremblants devant la foi. Le merveilleux chrétien se retrouve ici dans toute sa sublime simplicité. Plus tard, quand l'influence des Arabes eut popularisé le merveilleux féerique, on vit les paladins de Charlemagne entrer en commerce avec les fées, ces sirènes et ces Circés de l'Orient qui endormaient l'imagination dans des palais enchantés. Un poëme d'Ogier le Danois [1], composé au treizième siècle, nous représente le paladin de Charlemagne séduit par la fée Morgane, et oubliant la gloire dans les délices d'un amour fantastique, comme Renaud dans les jardins d'Armide.

C'est ainsi que les Français, avant que leur idiome fût sorti des langes de l'enfance, abandonnaient, pour les rêves creux de l'Orient, les grandes sources du merveilleux chrétien que Rabelais devait tarir dans son gigantesque bourbier et que Boileau devait remplacer hélas! par les statues renversées du polythéisme. Étonnez-vous encore après cela que l'épopée soit devenue impossible en France!

Mais quel est donc, me direz-vous, ce monde bizarre où nous voyons Charlemagne et ses douze pairs mêlés à des aventures dont ils ne se doutaient pas dans leurs tombeaux? Je vais tâcher de répondre à cette question, en examinant brièvement avec vous le choix du héros et la nature des événements racontés par les trouvères. La matière en vaut bien la peine, puisque c'est le cycle carlovingien qui a produit le *Roland furieux* de l'Arioste, le chef-d'œuvre des poëmes chevaleresques, et le modèle inimitable de l'épopée badine. Nous aurons d'ailleurs à tirer de grands enseignements de ce court aperçu.

Nous n'avons pas à faire ici une étude sur les sources des romans carlovingiens, ou chansons de geste; disons seulement en passant qu'il en faut chercher l'origine dans la *cantilène* franque, chant historique qui retraçait les exploits des compagnons ou des ennemis de Charlemagne et des autres rois de sa race. Ces chants isolés ne peuvent pas être considérés comme des rapsodies épiques, car ils roulaient sur des faits particuliers, recueillis sans coordination et destinés à perpétuer le souvenir des grandes choses accomplies par les Francs. Ces cantilènes respiraient sans doute le génie des batailles, l'enthousiasme de la guerre; mais les événements n'étaient pas assez à distance pour permettre aux poëtes de les transformer à la lumière de l'idéal. Le seul idéal de l'époque carlovingienne c'était le sentiment religieux. La guerre n'avait qu'un but : la défense du christianisme, le triomphe de la croix. Quel que fût l'instinct belliqueux des Francs, les guerriers du sang de Charlemagne ne combattaient pas pour le plaisir de vaincre et de conquérir des lauriers. La guerre était chantée comme elle était faite, non parce qu'elle était belle, mais parce qu'elle était sainte. Cet idéal religieux de la cantilène présida au berceau de la chanson de geste, qui apparut à la fin du onzième siècle. Les chants primitifs, transmis par la tradition, devaient s'altérer et s'étendre en passant de bouche en bouche, d'une génération à l'autre, au milieu des bouleversements qui suivirent le règne de Charlemagne et qui préparèrent l'avénement de la féodalité. L'importance acquise durant deux siècles par les grands seigneurs, au préjudice de la royauté, avait déjà fait naître des chants d'une certaine étendue qui célébraient les gloires provinciales. Mais les masses restaient indifférentes à toutes ces productions dans le dialecte des Francs : pour toucher la fibre populaire, il faut parler la langue du peuple. Quand le génie du Nord, nuageux, mais fier et indomptable, s'unit à l'idiome vulgaire, à la langue romane, l'épopée fut conçue, et la réalité reçut le baptême de l'idéal. Les anciens jongleurs s'étaient placés en dehors de l'histoire générale, pour raconter des faits isolés. En l'absence de documents historiques, la vérité devait se couvrir du voile brillant de la fiction. L'art pouvait y substituer la vraisemblance, et disposer à son gré les événements selon les lois de la gradation et de l'intérêt dramatique. Le principe d'unité exigeait un idéal de héros et un centre commun d'action. Le choix du héros était fait d'avance; il était imposé par l'imagination publique; il n'y avait sous ce rapport rien à inventer.

---

[1] C'est un remaniement du poëme de Raimbert de Paris, écrit au douzième siècle.

Charlemagne, par son génie, ses vastes plans, ses fabuleuses conquêtes contre les Saxons, les Lombards, les Sarrasins, et enfin par la renaissance des sciences et des lettres, avait laissé dans l'imagination des hommes un long éblouissement de gloire : c'était le héros populaire par excellence. La faiblesse de ses successeurs l'avait encore grandi dans les souvenirs du peuple. Toutes les nations de l'Occident étaient pleines du bruit de ses exploits. Les premiers poëtes normands, avec un tact admirable, comprirent tout le parti que pouvait tirer la poésie d'un type aussi accompli.

Mais dans quels événements allait-on jeter le héros? Les principales conquêtes de Charlemagne c'étaient ses glorieuses expéditions contre les Saxons païens. Le souvenir de ces guerres devait être agréable aux ducs de Normandie, qui venaient de conquérir l'Angleterre contre la dynastie des Anglo-Saxons. Mais l'homme ne peut se soustraire aux événements qui l'entourent, et quoi qu'il fasse, il faut que la poésie, écho des impressions de la foule, soit l'incarnation du temps, le résumé vivant du siècle qui l'a fait naître : sans cela, elle n'est rien qu'un art sans entrailles, un avorton né d'un cerveau malade et expirant dans son berceau, faute d'être réchauffé sur le sein du peuple, dont l'âme seule a le don de poésie.

Or quel était le siècle où l'ombre de Charlemagne se levait ainsi en secouant le linceul du passé? C'était le siècle où la voix d'un pontife avait rassemblé l'Occident chrétien pour arracher aux mains des infidèles la Ville sainte, où le fils de Dieu fait homme était mort pour l'humanité. Tous les peuples s'étaient rencontrés dans une même pensée : la lutte entre le Christianisme et le Mahométisme, l'Évangile et le Coran, la Croix et le Croissant. C'était là l'unité épique du moyen âge, fondée sur des événements réels qui remuaient l'univers entier. La haine antique contre les Saxons que Charlemagne avait vaincus dans vingt-trois batailles, est oubliée et ne trouve d'écho que dans un seul poëme. Arabes, Maures, Turcomans, Sarrasins, voilà l'ennemi commun. La guerre religieuse contre les fils de Mahomet, voilà l'idéal de l'épopée. C'est une question de vie ou de mort pour l'Occident. Les masses ont compris le danger. La poésie épique ne pouvait échapper à cette influence : elle devait s'élever au diapason de l'émotion populaire. Aussi voyez le travail de l'imagination publique. Charlemagne avait refoulé les Sarrasins et préservé l'Occident de l'invasion musulmane; c'était assez pour en faire le géant de la civilisation chrétienne. La célèbre bataille de Poitiers, remportée sur les Arabes par Charles Martel, les victoires de Pepin, tout cela rejaillit sur le nom de Charlemagne. Ce fut lui qui recueillit toute la gloire de sa race. Les guerres contre les Maures en Espagne avaient surtout frappé l'esprit du peuple. C'est en vain que l'armée française avait essuyé une défaite à Roncevaux. Les preux compagnons de Charlemagne restèrent la terreur des ennemis de la foi. Quand les Normands firent la conquête de l'Angleterre, la *Chanson de Roland* [1] retentit sous la bannière de Normandie et de Bretagne, et l'ombre du terrible chevalier combattit à la tête de l'armée française à la fameuse journée de Hastings, qui soumit la Grande-Bretagne aux descendants de Rollon.

Mais la poésie, déjà coupable de tant de sublimes anachronismes, ne s'arrêta pas dans cette voie féconde ouverte par l'imagination populaire. Quand le théâtre de la guerre fut transporté dans l'Orient lui-même, on fit voyager en Palestine Charlemagne et ses preux. Des auteurs inconnus, des moines sans doute, firent, du fond de leurs cellules, d'innocentes réclames pour leurs couvents, en mettant Charles de France en relation avec saint Jacques de Galice, et célébrant les fondations pieuses attribuées à la généreuse initiative du grand Empereur. C'est dans ce genre de roman que les récits légendaires, féconds en merveilles, venaient alimenter la crédulité publique et créer ces superstitions populaires si préjudiciables au christianisme de raison, mais si poétiques et si salutaires dans ces siècles de foi où le peuple, livré à la brutalité et au despotisme humiliant des seigneurs féodaux, trouvait dans les cloîtres un asile, et dans les vertueuses fictions de la mythologie chrétienne une consolation et un refuge contre les misères de la vie et les dégradantes occupations de leur existence corvéable. Une de ces épopées monacales conduisait Charlemagne et ses douze pairs dans Jérusalem plutôt en pèlerins qu'en conquérants, et après avoir fait accomplir quelques prodiges sacrés en leur faveur, les montrait revenant de ce lointain voyage, couverts, pour tout trophée, des reliques de quelques saints populaires arrachées par miracle aux mains des infidèles. On ne se borna pas à ces pacifiques aventures, les héros carlovingiens furent mêlés aux événements des croisades, dont Charlemagne, autrefois en rapport avec le calife Haroun-al-Raschid, était considéré comme le promoteur par ses victoires sur les Sarrasins. Les aventures se multiplièrent autour du nom de Roland, devenu le type des chevaliers. Le monde oriental avec tous ses prestiges élargissait la sphère de l'imagination; et lorsque la Chine elle-même fut connue de l'Occident, on vit Roland, épris de la princesse imaginaire du Cathay, remuer ciel et terre pour la posséder, et devenir enfin fou furieux, quand d'insurmontables obstacles vinrent se dresser devant son amour.

---

[1] L'auteur paraît être *Turoldus* ou *Turold;* c'est du moins le nom que porte le manuscrit du onzième siècle.

On se demande involontairement pourquoi le célèbre paladin de Charlemagne a plus d'importance que son maître dans la plupart de ces poëmes carlovingiens. La raison en est simple, pour qui connaît l'esprit de l'époque : les grands vassaux devenus, depuis les rois fainéants, les rivaux de leurs souverains, tenaient la monarchie en échec et jouissaient de l'abaissement des rois. C'est pour flatter cet orgueil que les trouvères mirent les preux chevaliers sur le premier plan du tableau, et parlèrent des rois avec peu de respect et parfois avec ironie [1]. Charlemagne était trop grand pour être mis au niveau de ses successeurs; on en fit un gigantesque fantôme sans réalité, une statue colossale, effrayante pour les ennemis de la foi chrétienne, mais incapable de porter ombrage à l'indépendance féodale. Bien plus, si l'imagination publique n'avait pas fait une loi aux poëtes de consacrer ce nom comme incarnation d'un principe, Charlemagne eût été bientôt renversé de son piédestal. Il n'est pas homme d'action; ses paladins sont les vrais héros de tous ces poëmes; il est la tête, eux sont le bras. Or, à l'époque dont nous parlons, le bras était tout. Il ne serait pas même juste d'appeler ce fantôme le pivot de l'épopée. Ce n'est, en réalité, qu'un cadre où sont jetés les événements qui forment le tableau du monde féodal et chrétien. Sans doute, les romans carlovingiens, écrits sous l'influence de la royauté, conservaient à Charlemagne toute l'importance de son rôle historique; mais les grands vassaux de la couronne, jaloux de leur indépendance, attaquaient la monarchie, sous le nom de Charlemagne, dans les poëmes inspirés par eux.

---

[1] Le poëme d'*Ogier le Danois*, par Raimbert de Paris, personnifie la lutte des grands vassaux contre la royauté.

Un curieux phénomène, c'est la manière dont l'imagination procède pour idéaliser les événements dans ces siècles épiques. Remarquez que l'idée n'est rien en poésie sans la personnification. Nous l'avons observé en Grèce, à l'époque d'Homère, où l'art, en se formant, se modelait sur la nature, et non la nature sur l'art. Tant que l'idée n'a pas pris corps, il peut y avoir fantaisie, mais non pas poésie populaire, accessible à tous.

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage,

a dit Boileau; mais il entendait par là *l'allégorie*, qui ne doit être qu'une enveloppe métaphorique, sous peine de ruiner la poésie, en substituant l'idée à la personne humaine.

Dames *Vertu*, *Loyauté* et autres damoiselles de cette espèce, inventées plus tard par la poésie du moyen âge à son déclin, sont les vains fantômes, les abstractions chimériques, les impalpables symboles que la raison des siècles de décadence littéraire fait asseoir sur le vide de l'imagination ou des croyances. Ce n'est pas ainsi que procède l'épopée primitive. La réalité historique fait le fond de la poésie destinée à retracer l'image des événements. Les mœurs sont décrites sans vaine recherche de mots dans toute leur vérité humaine. C'est ainsi que l'armure pesante des seigneurs et chevaliers féodaux, leurs forts destriers, les machines de guerre, l'oriflamme, les gonfalons, la bannière, sont évoqués par la magie, non de la fiction, mais de la réalité. Ces instruments n'ont de valeur que par l'adresse et le courage des guerriers qui les font servir à leur usage. Eh bien, voilà ce qui attache l'imagination. Quand Roland, après la défaite de Roncevaux, blessé à mort, se retire sous un rocher pour mourir, il adresse ses adieux à son épée, et, pour épargner à cette noble Durandal la honte de tomber aux mains des infidèles, il veut la briser contre le roc, et c'est le roc qui se brise. Il n'y a rien dans Homère qui soit comparable à ce fragment épique. Vous avez cette épée devant les yeux, et qu'y voyez-vous? Est-ce l'industrie de l'armurier ou les propriétés meurtrières de cette arme puissante? Non, c'est l'âme de Roland qu'elle semble respirer, ce sont ses adieux dont elle est encore humide, c'est la brèche qu'elle a faite dans le rocher avec le bras de Roland qui la tient encore dans ses mains redoutables. Voilà l'épopée, et voilà la poésie, c'est-à-dire la nature prise sur le fait, mais ennoblie, spiritualisée par le cœur humain, et non façonnée par un art raffiné qui lui substitue des formes conventionnelles et crée des machines au lieu d'hommes.

Mais il est une autre condition indispensable pour constituer l'idéal épique, *c'est le lointain des événements* à l'époque de la formation des nationalités. Homère n'a pas vécu au siècle d'Achille et d'Agamemnon, les trouvères n'ont pas vécu au siècle de Roland et de Charlemagne. L'Orient, théâtre de la guerre de Troie et des croisades, était loin de l'Europe. Éloignement des temps, éloignement des lieux, c'est la transfiguration des faits dans l'imagination des peuples. Ainsi grandissent les événements. L'épopée est la réalité vue à distance, à travers le prisme de l'imagination. Seulement, nous l'avons fait remarquer, il ne faut pas que la liberté ait mis la sape dans l'édifice imposant des traditions.

A l'époque des croisades, les conquêtes de Charlemagne avaient eu le temps de prendre des proportions idéales dans les souvenirs populaires. Mais comment comprendre cet anachronisme qui mêle les héros carlovingiens aux croisés? L'imagination ne connaît pas le chiffre. Les peuples retiennent les faits qui les frappent, mais négligent les dates qui tuent la fiction. Le besoin de rattacher les événements à une personnification éclatante fait qu'une foule de poëtes suivent la voie tracée par leurs devanciers. De là les cycles épiques au moyen âge comme dans l'antiquité grecque. On ne connaissait pas encore assez les grands résultats des croisades pour consacrer les exploits des chevaliers chrétiens en Orient. On s'y essaya pourtant en France dès le douzième siècle. Un poëme de ce genre, dont on ne peut trop déplorer la perte, a été écrit à cette époque par un chevalier tourangeau, Grégoire de Béchade. Un autre poëme sur la conquête de Jérusalem nous est resté sous le nom du *Chevalier au Cygne*, mais l'œuvre est de peu de valeur. Enfin la *Chanson d'Antioche*, qui ne manque pas d'intérêt, retrace avec assez d'exactitude le siége et la prise d'Antioche, au temps de la première croisade. Ces entreprises mémorables attendaient pour se révéler au monde dans tout leur éclat la sanction du temps, un génie, une langue perfectionnée. Elles trouvèrent cette triple consécration dans l'immortel chef-d'œuvre du Tasse.

Après avoir atteint son idéal poétique par la gravitation de tous les événements autour de la grande figure de Charlemagne faisant la guerre aux Sarrasins, et après avoir subi tour à tour l'influence politique des croisades à l'extérieur, but suprême de tous les efforts du moyen âge; puis de la royauté, qui exaltait la personne de Charlemagne, et de la féodalité, qui sacrifiait le monarque aux grands vassaux; de la bourgeoisie enfin, qui commençait à réclamer ses franchises communales, la chanson de geste dégénéra peu à peu, sous l'action des poëtes cycliques qui, du treizième au quinzième siècle, remanièrent, d'après l'histoire et la légende, les poëmes carlovingiens, et les divisèrent en trois familles : la geste du roi de France, féconde en exploits chevaleresques [1]; celle de Garin de Montglane représentant la fidélité du Midi, et celle de Doon de Mayence, la rébellion du Nord. Tandis que les chefs succombaient sous un fardeau trop lourd pour leurs épaules, les fils relevaient la gloire paternelle dans des luttes héréditaires, dont ils acceptaient comme un devoir la solidarité. Mais la plupart de ces généalogies étaient d'invention pure. Les personnages historiques se trouvaient placés en dehors de leur véritable sphère d'activité politique et sociale. La fiction détrônait l'histoire; l'art, ou plutôt l'artifice, tenait lieu d'inspiration. Les romans de la Table ronde, en substituant l'amour et le merveilleux à l'idée religieuse et guerrière, hâtèrent la décadence de l'épopée primitive, que consomma le roman d'aventures, en ôtant tout fondement solide et vrai à la fiction, en faisant voyager la muse épique dans le monde de la fantaisie, dans le pays de la chimère.

---

[1] Comme le roman des *Quatre fils Aymon*, écrit par Huon de Villeneuve, sous le règne de Philippe-Auguste.

Il n'en reste pas moins établi que l'épopée carlovingienne, dans sa première floraison, est la seule épopée nationale de la France, à laquelle il n'a manqué que trois choses : la constance dans l'emploi du merveilleux chrétien, la conception de Corneille et la plume de Racine, pour mériter d'être mise en parallèle avec les poëmes homériques.

CHAPITRE II.

ROMANS D'ARTHUR OU DE LA TABLE RONDE.

A mesure que se déroule la civilisation du moyen âge, nous voyons le roman français s'éloigner de l'épopée, pour devenir ce qu'il est resté, un récit d'aventures fictives. La chevalerie féodale, devenue aventureuse et galante par l'influence des Arabes et des troubadours, se choisit d'autres héros que les preux de Charlemagne. Elle alla puiser dans les chants populaires des bardes gallois de la Bretagne armoricaine le nom d'Arthur, chef des Bretons d'Angleterre, détrônés par la conquête anglo-saxonne au sixième siècle.

Parmi les traditions celtiques ou gauloises se rattachant à ce roi barbare, figurait l'ingénieuse fiction de la Table ronde, où tous, sans distinction de rang, étaient admis, dans le palais d'Arthur, à goûter les charmes d'une splendide hospitalité. Les trouvères des seigneurs normands, vainqueurs des Saxons païens, firent de ce héros l'idéal du chevalier galant [1]. La cour du roi Arthur devint le rendez-vous de toute la fleur de la chevalerie européenne. Ce n'étaient que fêtes et plaisirs, aventures guerrières et galantes; les tournois, ces Jeux olympiques de la féodalité chevaleresque, inventés pour donner carrière à l'humeur belliqueuse des seigneurs féodaux, furent le théâtre des prouesses militaires de ces paladins avides de gloire et d'amour. Les dames récompensaient de leurs mains délicates les heureux vainqueurs, et les trouvères, autres Pindares, célébraient leur vaillance et leur courtoisie. On reconnaît déjà cette tendance lyrique qui vient se mêler au récit, et troubler ses flots limpides en les arrêtant dans leur cours pour les faire remonter à leur source jaillissante, le cœur humain. Cet élément perturbateur fait ressembler l'épopée à cette fontaine enchantée des romans d'Arthur dont les eaux faisaient en sortant un bruit d'orage. Les deux mobiles de la chevalerie, la *galanterie* et le *point d'honneur,* amenèrent les courses aventureuses où les preux allaient cueillir les lauriers de la gloire pour venir les déposer aux pieds des belles : voilà les fictions qui devinrent le fond romanesque de l'épopée; mais la réalité disparaissait dans les jeux fantastiques de l'imagination. Le merveilleux féerique des Arabes vint associer ses brillants fantômes aux fabuleux exploits des chevaliers errants.

---

[1] Les traditions bretonnes furent recueillies dans le *Roman de Brut*, par Robert Wace, qui fut aussi l'auteur du *Roman de Rou* ou *Rollon*, consacré à célébrer le règne et les conquêtes des ducs de Normandie.

L'exaltation passionnée d'un amour idéal produisit d'abord l'enthousiasme, principe du lyrisme. Mais le sentiment en se perdant dans les développements du récit devait peu à peu tourner au sentimentalisme raffiné, à la grâce maniérée, à la délicatesse recherchée, à l'élégance affectée, à l'esprit fin et ingénieux, mais enfin à l'esprit. C'est là l'écueil de la muse française; c'est sa qualité, mais aussi son défaut. La galanterie poétique, donnant tête baissée dans la fiction, se livra sans frein à tous les caprices de la fantaisie. Il est curieux de rapprocher de leurs sources bretonnes les poëmes des trouvères. C'est alors que l'on voit la distance qui sépare les chants populaires de la poésie civilisée et de la poésie des érudits. La simplicité, la naïveté, le naturel des bardes gallois ont perdu toute leur fraîcheur native, tout leur parfum virginal, dans les romans du cycle armoricain. La pensée se délaye dans un flux intarissable d'expressions alambiquées, dans de longues descriptions anatomiques pleines de subtilités sentimentales. On en peut juger par le poëme du *Chevalier au Lion*, qui a pour auteur le belge *Chrestien de Troyes*, le plus habile des trouvères. Ce poëme, qui date de la seconde moitié du douzième siècle, porte la marque d'un esprit délicat et malin, aussi ingénieux dans sa délicatesse que dans sa malice, gaulois et galant, c'est tout dire. Écrivain de talent pour son époque, il ne manque ni de richesse ni d'éclat [1]. Mais on sent que le poëte n'est plus en présence d'un auditoire qui l'inspire, et l'avertit par son attitude des écarts de sa muse. Ce petit vers de huit syllabes, adopté par les trouvères, les exposait d'ailleurs aux descriptions diffuses et prolixes. On devait finir par trouver la prose plus complaisante encore pour disserter sur la galanterie. C'est ce qui arriva au quatorzième siècle, où les auteurs, privés d'inspiration, rendaient le public indifférent aux œuvres d'art. On vit alors le roman refléter non sans charme les minauderies des boudoirs, et donner un avant-goût des précieuses de Rambouillet.

Parmi les poëtes du cycle d'Arthur, il en est un qui semble s'être inspiré des bardes de Bretagne : c'est *Marie de France*, née en Flandre, qui, dans ses *lais*, raconta des aventures héroïques d'un touchant intérêt.

Nous avons vu la chevalerie mondaine et galante échapper au clergé par ses prouesses amoureuses. L'Église, comprenant tout ce qu'il y avait de national dans les traditions celtiques, s'empara aussi des légendes armoricaines et inventa la chevalerie du Saint-Graal, qui va à la recherche du vase dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang de Jésus-Christ. Un ordre de chevaliers religieux, analogue aux templiers, fut institué pour la défense de ce vase mystique dont nul profane n'osait approcher. Une pureté angélique était nécessaire pour faire partie de cette milice sacrée. Le Saint-Graal était le symbole de la doctrine chrétienne. Malgré la froideur de l'allégorie, les poëmes de cette seconde branche du cycle d'Arthur, dont le plus remarquable est le *Perceval* de Chrestien de Troye, se distinguent par une inspiration mystique et un respect religieux pour le sacerdoce qui font reconnaître l'influence du clergé si puissante dans ces siècles de foi.

---

[1] Les célèbres poëmes de *Lancelot du Lac* et de *Tristan* ont eu aussi pour premier auteur Chrestien de Troyes, le plus fécond des poëtes du cycle d'Arthur.

Le caractère de ces poëmes du cycle d'Arthur n'est pas moins européen que celui du cycle de Charlemagne.

Tous les peuples ont puisé à pleines mains dans ces deux sources fécondes. Dante, Pulci, Boiardo, l'Arioste, le Tasse, Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Walter Scott et les poëtes allemands se sont nourris des romans chevaleresques, et ont exploité avec succès cette mine inépuisable, non d'idées, mais de faits, d'aventures, de fictions, où se révèlent, avec plus de vérité que dans l'histoire, les mœurs de la société du moyen âge. C'est aussi dans les romans du cycle d'Arthur qu'il faut chercher le principe de ces descriptions à perte de vue qui dispensent d'inventions, et dont l'influence a vicié la littérature française, non-seulement dans le roman, mais même dans les genres les plus sérieux.

CHAPITRE III.

LE ROMAN D'ALEXANDRE LE GRAND.

Jusqu'à présent, nous n'avons trouvé aucun souvenir de l'antiquité classique. Le latin cependant était toujours cultivé, mais seulement par l'Église, qui conservait au fond des monastères les monuments de la Grèce et de Rome. Un écho lointain de l'antiquité, prélude de la renaissance dont l'Italie allait donner le signal, retentit au douzième et au treizième siècle, sous les règnes de Henri II d'Angleterre et de Philippe-Auguste. Les héros de la Grèce furent ressuscités par les trouvères, héritiers des jongleurs, qui se piquaient d'érudition et dont la plupart, employés à quelque fonction ecclésiastique, pouvaient consulter les œuvres des anciens. Toutefois n'allez pas croire qu'ils fussent initiés à la connaissance du grec. Le fameux mot : *græcum est non legitur,* est sorti des monastères. Le latin seul était la langue des clercs et des savants. Cette ignorance des chefs-d'œuvre de la Grèce était pour les trouvères un moyen de succès. Les héros de l'antiquité ne pouvaient plaire au moyen âge sans être habillés à la moderne. Il fallait de toute nécessité leur faire courir les aventures chevaleresques et galantes. Ne nous en scandalisons pas; la poésie n'est point l'histoire. Le vers de Boileau :

> Conservez à chacun son propre caractère,

est un principe historique, un principe de raison. Au point de vue *poétique*, — je prends ce mot dans son sens général, universel, populaire, — au point de vue poétique, le principe de Boileau, entendu d'une manière absolue, est une contre-vérité, non-seulement pour les héros de la mythologie, mais même pour ceux de l'histoire. Sans doute, les grands traits historiques doivent être conservés; mais n'oublions point la part de l'idéal. Les poëtes ne demandent pas leur inspiration à la science. Quant à la mythologie, tous les hommes qui ont le sens esthétique admettent sans difficulté qu'il est impossible de la faire revivre telle qu'elle fut créée par l'imagination des Grecs. Les hommes ne s'intéressent pas à ce qui est étranger à leurs croyances. D'ailleurs il suffit de lire les poëtes cycliques de l'antiquité pour s'apercevoir qu'ils travestissent eux-mêmes l'œuvre de leurs devanciers, et cela du droit de leur imagination. *Autres temps, autres mœurs*, dit le proverbe populaire. Or le peuple n'entend rien qu'à ses mœurs; il ne vit que dans le présent. Si donc la tradition lui apporte une figure mythologique ou historique agrandie par le prestige de l'éloignement, il faut, pour qu'il y reconnaisse l'homme, que les mœurs aient entre elles quelque analogie. Autrement il ne verra qu'un tissu d'invraisemblances dans ces exhibitions posthumes. Ne soyons donc pas trop sévères sous ce rapport : la grande loi de l'esthétique, ce n'est pas la couleur locale, c'est la vérité humaine. Le cœur de l'homme, sous toutes les latitudes, est pétri de la même argile : il ne porte pas dans son essence le costume des siècles. Ce sont partout les mêmes sentiments, les mêmes passions, les mêmes faiblesses. C'est là qu'il faut chercher l'intérêt.

On parle de couleur locale. Eh bien, oui, conservons-la, mais seulement dans ce qu'elle a de compatible avec les mœurs actuelles.

La couleur locale, appliquée aux événements et aux personnages de l'antiquité, n'est admise par l'imagination que quand le passé se marie au présent. L'indifférence qui accueillit naguère l'*Orestie* d'Alexandre Dumas prouve assez la vérité de ce principe. Les trouvères, en évoquant les grandes figures héroïques de la Grèce, devaient donc en faire des figures chevaleresques. Ils abusèrent sans doute du procédé, par suite de leur ignorance de la mythologie et de l'histoire; mais le choix qu'ils firent des événements et des héros les plus populaires accuse une grande finesse de tact, une profonde observation des courants sympathiques du cœur humain. Il suffit, pour le prouver, d'en citer un exemple : le poëme d'*Alexandre le Grand*, écrit sous Philippe-Auguste, à la gloire de la royauté, par Lambert li Cors et Alexandre de Bernay. N'y a-t-il pas du chevalier dans cette figure romanesque du héros macédonien, si grand, si généreux, si magnifique; dont chaque pas est signalé par une victoire; qui se jette intrépide au milieu des dangers, comme le génie même des batailles; qui, par galanterie, allume, selon la légende, l'incendie de Persépolis; qui pleure en contemplant le malheur des princesses tombées en son pouvoir, se fait admirer du roi vaincu et l'honore de splendides funérailles? L'Orient ébloui le transforme en personnage mythologique. Lui-même, épris de sa gloire, se fait passer pour le fils de Jupiter Ammon. Les légendes persanes le font voyager dans les airs et dans les abîmes de l'Océan. Les historiens enfin ne savent plus distinguer la vérité de la fable. Les trouvères avaient le droit de mêler leurs fictions chevaleresques à tant d'aventures merveilleuses, et ils en usèrent largement. L'honneur, la galanterie, la féerie, les tournois, l'oriflamme, le gonfalonier, les douze pairs, tout le cortége de la chevalerie se rangea sous la bannière de cet autre Charlemagne. Qu'aurait pensé la France de ce héros s'il ne s'était conduit en franc, loyal et courtois chevalier? Elle l'eût pris sans doute pour un barbare, habitant quelque pays sauvage, indigne d'intéresser le pays de la civilisation.

Ainsi sont faits les peuples, ainsi sont faits les siècles. Leur horizon, c'est pour eux l'univers, et il y a dans ce phénomène étrange un signe de vie qui montre la force du sentiment national, et dans ces travestissements de l'histoire une révélation de mœurs qui sert de guide à l'histoire elle-même, pour tracer la physionomie vraie d'une époque. L'épopée romanesque d'Alexandre, comme les autres sujets tirés de l'antiquité ou des temps modernes, n'est qu'un cadre destiné à orner le tableau des mœurs contemporaines. Les allusions à Louis VII, et surtout à Philippe-Auguste, font reconnaître le courtisan dans le trouvère.

Le succès de ce poëme du troisième cycle épique fit donner le nom de son principal auteur au vers *alexandrin* [1].

Pourquoi l'œuvre elle-même a-t-elle perdu sa vogue, ainsi que les autres poëmes tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne, comme le *Siége de Troie, Médée* et *Protésilas?* C'est qu'ils portent trop bien le costume de l'époque où ils furent écrits, et qu'il n'y a pas assez de cette vérité éternelle et de ce génie littéraire qui immortalisent les grandes productions de l'esprit humain.

CHAPITRE IV.

LE TREIZIÈME SIÈCLE.

Caractère de l'esprit français.

Désormais l'épopée française du moyen âge entre dans sa période de décadence en suivant les progrès de la civilisation. Ces progrès sont notables : on s'en aperçoit aisément à l'élégance de ces récits prolixes, de ces romans d'aventures, comme *le Parthénope de Blois* et *Flore et Blanceflor,* fraîche et délicate peinture d'une innocente passion. L'inspiration religieuse et guerrière disparaît devant la féerie et l'amour. L'art du style est plus grand;

---

[1] On sait que les poëmes du cycle breton étaient écrits en vers de huit syllabes avec rime masculine ou féminine alternant de deux vers en deux vers. Les romans carlovingiens, au contraire, étaient en *strophes monorimes* de dix syllabes.

mais le génie de l'invention a baissé. On ne crée plus de nouveaux romans héroïques, on ne fait plus que remanier les anciens. *Adenez le Roi*, notre compatriote, est le plus habile de ces arrangeurs.

Les croisades avaient entretenu l'enthousiasme de la religion et de la guerre durant tout le douzième siècle. Sous le règne de Philippe-Auguste, le roman chevaleresque avait atteint son apogée. Le prestige de la royauté triomphante excitait la verve des poëtes, et s'il s'était trouvé alors un homme de génie, l'épopée française était créée.

A l'avénement de Louis IX, c'était trop tard. La France était découragée des vains efforts de la chrétienté pour soustraire Jérusalem à la domination du Croissant. Il a fallu à saint Louis toute sa piété et tout son courage pour tenter une dernière entreprise où il trouva la mort. C'en était fait : plus d'espérance et plus d'inspiration épique. Le regard des poëtes ne tombait plus que sur des revers, un clergé gâté par l'opulence, des mœurs relâchées, des dissensions religieuses qui affaiblissaient l'empire de la foi.

On vit alors l'allégorie et le poëme didactique succéder aux romans chevaleresques, qui n'étaient plus, je le répète, qu'un replâtrage. On aurait tort de ne voir dans cette direction nouvelle de l'art qu'un symptôme du dépérissement de l'imagination poétique. C'est plutôt le premier éveil de l'esprit français, tel qu'il se manifestera dans l'avenir, avec son caractère pratique, sa raison amie du bon sens et ennemie des écarts. Cette raison, qui se nourrit d'idées générales et qui tend au but sans détour, fera de la langue française l'instrument de la civilisation du monde. Mais cet esprit pratique est précisément l'inverse de l'esprit poétique, qui passe par l'imagination et le cœur avant d'entrer dans la raison. Cependant l'universalité d'aptitudes, résultant du mélange des races et de la variété de climats, fera surgir, en France, de grands poëtes d'autant plus dignes de servir de modèles qu'ils sauront unir le bon goût au bon sens, et prévenir les écarts par la sévère discipline de leur esprit.

Le Français a dans son tempérament deux caractères saillants qui le sauveront éternellement d'une irrémédiable décadence. En premier lieu, le besoin de nouveauté qui arme souvent son bon sens de l'aiguillon de la satire, par haine du *statu quo*, et le jette dans des voies inexplorées. De là cet esprit d'initiative qui donne l'impulsion aux idées. Sous ce rapport, le Français est l'Athénien moderne : c'est la même vivacité, la même verve d'esprit, la même malice, la même légèreté, la même mobilité d'impressions. En second lieu, le Français éprouve un invincible besoin d'expansion qui dirige son esprit vers les idées les plus sympathiques au genre humain, et lui fait rechercher les formes de l'art les plus propres à les exprimer. De là cette clarté qu'il répand dans ses écrits et ce talent d'appropriation qui lui fait imprimer son cachet aux formes étrangères, qu'il emprunte pour s'assimiler le suc de toutes les littératures. C'est la France qui a créé les premiers éléments de l'épopée chevaleresque, bientôt importée dans l'Europe entière; c'est elle encore qui inventa au moyen âge le poëme didactique et l'allégorie que toutes les littératures s'empressèrent d'imiter.

Il était nécessaire de caractériser l'esprit français pour faire comprendre l'apparition de deux genres littéraires, dont la prédominance est partout ailleurs le signal de l'extinction du génie poétique. C'est néanmoins dans l'esprit des différentes époques qu'il faut chercher les causes des diverses tendances de l'esprit français.

La poésie allégorique et didactique.

Le caractère national commence à se spécialiser dans la seconde moitié du treizième siècle. Après avoir créé l'épopée chevaleresque, inspirée par l'Église et la féodalité européenne, le bon sens français est fatigué de chimères. Il ne veut plus de cet édifice épique bâti sur les nuages. Il lui faut une poésie instructive qui exprime des pensées morales intelligibles à tous. L'érudition des trouvères, sortis du sein du clergé, se portait naturellement vers les travaux scientifiques. L'étude de la théologie, principale occupation des clercs, favorisait cette tendance. La scolastique nuisit certainement à l'imagination des poëtes; mais la scolastique n'a pas empêché le Dante d'être le plus grand poëte du moyen âge chrétien. Vous voyez donc que la dégénérescence de l'imagination française au treizième siècle tient à la nature particulière du caractère national, dirigé par l'esprit des écoles et par ce besoin de nouveauté dont nous allons voir les conséquences dans le domaine de la poésie.

Le poëme didactique à cette époque fut uniquement cultivé par les clercs, qui eurent le tort de ne pas laisser aux laïques ces sujets profanes. Pourquoi ne pas se borner à ces hymnes pieuses qui s'exhalaient avec les parfums de l'âme virginale sur l'autel de Marie, la Dame divine des cœurs tendres, au lieu de s'escrimer ridiculement sur des *bestiaires divins?* On ne revêt pas impunément du manteau des dieux le squelette décharné de la science. Il y eut aussi des trouvères et des jongleurs qui, pour faire pénitence à la fin de leurs jours, composèrent des légendes de saints enrichies de fictions dévotes, d'aventures merveilleuses, de voyages dans l'autre monde, où l'on reconnaît le siècle du Dante.

Mais c'est l'allégorie qui alors tourna la tête à tous les rimailleurs, parmi lesquels on regrette de trouver de graves évêques, dont l'un donna pour symbole à la sainte Vierge un *chastel d'amour*, où toutes les vertus et toutes les grâces s'étaient donné rendez-vous.

Le Roman de la Rose.

Cette passion de l'allégorie enfanta, sous le règne de saint Louis, une œuvre assez inoffensive entre les mains de *Guillaume de Lorris*, son premier auteur; mais qui, en passant par d'autres mains, sera le premier brûlot lancé contre le moyen âge catholique et féodal : le *Roman de la Rose*. Il faut lire cette singulière épopée pour juger quelle distance il y a entre l'esprit de la science et l'esprit de la poésie. Les personnages que l'auteur met en scène ne sont qu'une galerie d'abstractions symboliques qui glacent l'imagination et le cœur. Le sujet est de pure fantaisie : c'est une vision où le poëte, transporté dans un jardin magique, veut cueillir une *rose*. Il est atteint des flèches de l'Amour; la Raison a beau le mettre en garde contre le piége : il n'entend plus sa voix et marche à la conquête de la fleur parfumée. Bel-Accueil et Doux-Regard lui prêtent le secours de leurs tendres armes. Mais il a de redoutables ennemis à combattre : *Dangier, Male-Bouche, Honte, Jalousie, Haine, Avarice, Félonie, Bassesse.* Heureusement pour lui, Dame-Oiseuse (l'oisiveté) l'introduit au château de *Déduit* (plaisir), où l'Amour, entouré des nobles dames, *Courtoisie, Joliveté, Jeunesse*, etc., reçoit le héros, grâce à ses aimables compagnons Bel-Accueil et Doux-Regard. Les détails sont ingénieux et pleins de grâce; mais tous ces personnages sont froids comme le néant. Si cela n'avait que cent vers, on pourrait le supporter; mais VINGT-DEUX MILLE!!!

Guillaume de Lorris, esprit élégant et raffiné, enseigne l'art d'aimer à l'imitation et à la manière d'Ovide; et telle était la manie de l'esprit allégorique, que les images licencieuses de l'amour profane étaient appliquées jusque dans la chaire chrétienne à l'amour divin!

Les fabliaux.

Dès l'époque des grandes épopées, on vit les trouvères exploiter un genre de récit parfaitement conforme à la malice innée du bon sens français. Les *fabliaux*, venus de l'Inde et traduits dans toutes les langues savantes des deux mondes, furent le premier éveil de l'esprit populaire ou bourgeois. Pour se dédommager du lourd fardeau féodal qui pesait sur lui, le peuple se livra aux fines et ingénieuses saillies de l'esprit satirique. On aimait surtout à médire des femmes, des maris, des nobles, des moines et des prêtres. Ce n'était pas un système d'agressions contre l'autorité, c'était un besoin d'épancher, comme Horace, une verve pétillante, de spirituels accès de bonne humeur. Ces contes nets, précis, faciles, vifs, légers, élégants, naïfs, gracieux et badins, renfermés dans un étroit espace, plaisaient à tous et étaient reçus dans les palais aussi bien que dans la chaumière. Ils servaient non-seulement d'enveloppe à la satire, mais exprimaient aussi des sentiments tendres ou dévots. C'était de l'esprit et un esprit brillant, mais ce n'était pas de la vraie poésie. Rarement on rencontre une image, rarement aussi un sentiment profond dans ce style; et à moins de prétendre que les autres peuples, depuis les Indiens et les Hébreux jusqu'aux Grecs et aux Romains, et toutes les nations de l'Europe, depuis l'Allemagne jusqu'à l'Italie, n'ont pas compris la poésie en la mettant dans l'imagination et dans la sensibilité, il faut bien reconnaître que l'esprit français n'est pas essentiellement poétique de sa nature. L'homme du peuple, en France, ne lit un poëme qu'à la condition qu'il soit court, spirituel et vif, et *qu'il dise quelque chose.* Voilà pourquoi les fabliaux eurent tant de vogue. C'est à cette tendance de l'esprit français qu'il faut attribuer la popularité de La Fontaine et de Béranger, ces deux héritiers des trouvères. Les fabliaux présentaient souvent des tableaux licencieux : car les Français aiment la plaisanterie, même immorale, pourvu qu'elle soit assaisonnée de spirituelle malice.

Toutefois, les contes, les anecdotes, les aventures qui roulaient sur la vie publique des seigneurs et des barons étaient de véritables romans chevaleresques. Là était encore la poésie avec un reste de son grand souffle épique.

Après avoir créé l'épopée chevaleresque, l'allégorie, la satire, sous la forme du fabliau, les trouvères s'exercèrent aussi dans la poésie lyrique, et enfin dans le drame.

Thibaut. — La poésie lyrique était le privilége des grands seigneurs, comme Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, qui laissaient au commun des trouvères la tâche de les amuser par le récit de piquantes aventures, et, de leur côté, prenaient la lyre pour chanter leurs amours. Parfois c'était une âme guerrière, comme Quesne de Béthune, qui s'éleva dans son exaltation religieuse et chevaleresque jusqu'au ton de l'hymne hébraïque. Imitateurs des troubadours, Thibaut et les chevaliers ses amis savaient trouver de jolis vers, aussi pleins d'amabilité que de câlinerie. Mais le roi de Navarre, amoureux, dit-on, de la reine Blanche, mère de saint Louis, entourait ses sentiments de voiles impénétrables; de là son obscurité, qu'augmentent encore pour nous ses archaïsmes.

Les vers de Thibaut, néanmoins, sont de beaucoup supérieurs à ceux des trouvères qui l'ont précédé. Il a de l'élégance, de la variété, de l'harmonie, et semble le dernier des troubadours transporté dans un autre climat. Il n'a pas seulement conservé la forme, mais aussi le tour d'imagination provençal. Il a sans doute moins de fougue et plus de langueur : il s'est un peu refroidi au souffle du Nord. Sa passion est à fleur d'âme; il aime à jouer avec l'amour. Il voulait aussi *mourir par métaphore;* ce qui ne l'empêchait pas d'être gros et gras; il y a pourtant de la tendresse dans sa galanterie sentimentale et maniérée.

Il était difficile à un poëte royal du temps de saint Louis de parler d'amour sans jamais parler de Dieu. Thibaut, avançant en âge, est devenu moraliste et a consacré ses vers au culte de Marie. Il a enfin prêché la croisade et fait la guerre aux Albigeois; mais ses instincts troubadouresques se sont révoltés en lui, et il a détesté ces massacres en accusant la violence du clergé. Il eût mieux fait de ne pas y prendre part.

Rutebeuf. — A côté des trouvères aristocratiques apparaissent les trouvères plébéens, dont Rutebeuf est le type. Rutebeuf cultive le lyrisme et la satire : c'est le plus habile auteur de fabliaux. Homme du peuple, il vit dans le malaise; mais la satire est sa vengeance. On s'étonne du relâchement des mœurs que révèlent les poésies de Rutebeuf, à l'époque la plus glorieuse du moyen âge catholique, sous le règne de saint Louis. La religion était florissante, sans doute, il y avait de grands modèles de piété; mais il y avait aussi de criants abus en France comme en Italie et dans toute la chrétienté. Rutebeuf ne s'indigne pas contre les prévaricateurs : il n'avait pas assez d'âme pour cela; il se contente de les éclabousser en passant de son rire moqueur. S'il attaque les moines et les abbés munis de riches prébendes, qui jouissent largement et librement de la vie, tandis qu'il se morfond dans la misère et qu'il meurt de faim, ce n'est pas par esprit de haine : Rutebeuf est ami de l'Église et il a composé pour elle plus d'un chant pieux. Il a enflammé le zèle de saint Louis pour la croisade, et il a fait honte à Philippe le Hardi et à Édouard II d'Angleterre de consumer leurs forces dans de vaines querelles, au lieu de marcher contre le Croissant à la conquête de Jérusalem, *peut-être irrévocablement perdue pour le monde chrétien, s'ils restent sourds à sa voix*. L'événement lui a donné raison.

Rutebeuf est donc un homme de foi; mais partout où il trouve quelque aliment à sa verve railleuse, il s'en empare : c'était son bien. Le pauvre diable n'avait pas d'autre ressource pour amuser ses lecteurs. Rire de ceux-ci, louer ceux-là, c'était son gagne-pain. Pour son malheur, il avait pris femme : il avait des enfants à nourrir et il aimait le jeu. Ce qu'il gagnait, il le dépensait à mesure; mais il conservait sa gaieté et aiguisait sa malice, et tant pis pour ceux qui étaient sans cuirasse contre ses traits mordants. Parfois aussi il parlait au nom de la morale et du bon droit. Il fit la leçon aux classes élevées de la société et rappela les hommes, depuis le prêtre jusqu'au bourgeois, à leurs devoirs de chrétiens. Et quand sa malice atteignait l'opulence du clergé et l'orgueil de la noblesse, il servait tout à la fois la cause de la morale et de la justice. Il était l'organe du peuple et se faisait l'écho de cette classe déshéritée qui réclamait sa place au soleil.

Le Roman du Renard.

Le goût, je devrais dire la manie, des fabliaux donna naissance à une épopée burlesque où, sous le voile de l'allégorie, sont attaquées toutes les institutions du moyen âge : le *Roman du Renard* [1]. C'est à la fin du treizième et au commencement du quatorzième siècle que ce genre de poëme acquit tout son développement, dans la décadence du moyen âge.

---

[1] Nous aurions à signaler encore un autre genre de satire sociale de la fin du treizième siècle : *la Bible-Guyot*, où l'auteur, Guyot de Provins, un moine qui n'en a pas l'air, a voulu, sous le couvert de la morale, commencer une Bible *por poindre et por aiguilloner* un siècle *puant et orrible*. C'est un pamphlet fort peu poétique, et qui ne dut son succès qu'à ses bonnes plaisanteries et à la franchise de ses attaques contre toutes les classes de la société. L'auteur, qui se fit moine de ménestrel qu'il était, ne puisait pas ses inspirations dans sa conscience, mais uniquement dans son amour de l'or et sa haine de toute supériorité sociale.

Le *Roman du Renard* est d'invention belge, comme l'a prouvé M. Willems dans son *Reinart de Vos*, et comme le prouvent les noms germaniques et flamands des personnages de la plus ancienne version latine, qui remonte au douzième siècle. Il y eut ensuite de nombreuses rédactions flamandes et romanes. On compte jusqu'à *trente branches* de ce vaste poëme sur les aventures du renard. La traduction en prose latine d'Ésope et de Phèdre, et la traduction romane de Marie de France avaient popularisé l'apologue. On fit ce qu'avait fait l'antiquité : on donna aux animaux des rôles appropriés à leurs caractères, et on personnifia en eux les conditions sociales, les mœurs et les passions humaines. Le renard représenta la ruse; le loup, la force brutale ou la féodalité; le lion, la royauté; l'âne, le malheureux serf victime de ses maîtres cruels. A la forme antique de l'apologue, le moyen âge substitue le conte, le roman d'aventures. Tour à tour, seigneur, chevalier, moine, médecin, pèlerin, jongleur, empereur, le renard prend tous les travestissements, passe par toutes les conditions, joue tous les rôles, et s'il est parfois la dupe de ses intrigues, il réussit le plus souvent, et l'on assiste au triomphe de la ruse sur la force, la justice et le droit. C'est la folie orgiastique du moyen âge, c'est l'enthousiasme chevaleresque transformé en scène de carnaval. Rabelais et Cervantes sont devancés de trois siècles.

Remarquez ces trois dates : la féodalité prend possession du monde du onzième au treizième siècle; au quatorzième siècle, le ridicule l'envahit; au seizième siècle, elle tombe sous la risée populaire, pour tomber, au dix-huitième siècle, sous la hache! Chacune de ces dates est la fin d'un monde; trois puissances tombent et se transforment successivement : la puissance féodale, la puissance religieuse, la puissance royale. A chacune de ces dates, vous trouvez la satire sociale battant en brèche le pouvoir : au quatorzième siècle, c'est le *Roman du Renard*, comme au seizième, Rabelais; au dix-huitième, Voltaire et Rousseau.

Ce qu'il faut chercher dans le *Roman du Renard*, c'est moins l'art que la pensée; il n'a de valeur que comme expression de la pensée populaire. Aussi l'œuvre ne porte-t-elle pas de nom d'auteur aux yeux de la postérité : elle semble faite par le peuple, comme elle est faite pour le peuple.

C'est ici que, pour la première fois, se manifeste dans tout son jour le nouvel élément introduit par le christianisme : le *grotesque*. Les anciens sacrifiaient tout à la beauté; tout ce qui s'éloignait de cet idéal était rejeté comme indigne des représentations de l'art. Le christianisme, au contraire, plaçant son idéal en dehors de la réalité phénoménale, et voyant dans la création tout entière l'œuvre de Dieu, contracte une certaine indifférence de la forme qui lui permet d'accepter le grotesque à côté du sublime : voilà un des effets les plus étranges de l'art chrétien. Mais ce n'est pas la religion elle-même qui se prête à ces métamorphoses et à ces fantasmagories. La contemplation du sublime, qui élève l'homme au-dessus de lui-même, le fait retomber bientôt au milieu des prosaïques détails de la vie, et produit des mésaventures qui alimentent le ridicule. Le clergé autorisait la critique de ses actes en souffrant, jusque sur le fronton des cathédrales, l'exhibition burlesque des moines vicieux, et les bizarres et grotesques figures des animaux parodiant les choses saintes, comme l'âne chantant la messe, servie par d'autres gens de son espèce. Vous le voyez, le *grotesque* trouve sa place à côté du sublime dans les représentations de l'art chrétien. Le travertissement des mœurs du moyen âge, dans le *Roman du Renard*, pouvait donc ne paraître qu'un innocent badinage, d'autant plus que le renard se prenait au sérieux dans tous ses rôles. Il n'en est pas moins vrai que ce roman, colporté dans toute l'Europe, fut, avec le *Roman de la Rose*, le plus actif dissolvant de la féodalité et le premier symptôme de la réforme.

SECTION II.

DÉCADENCE DU MOYEN AGE.

CHAPITRE Ier.

RÈGNE DE PHILIPPE LE BEL.

Continuation du **Roman de la Rose**. — *Le* **Nouveau Renard.**

A partir du quatorzième siècle, une transformation s'opère dans la sphère des idées. La pensée laïque se sécularise. L'unité catholique, rêve sublime de la papauté, lien indispensable du monde féodal, tombe sous le poids des fautes de ses pontifes et de l'ambition des rois. Le pouvoir spirituel perd sa suprématie sur le pouvoir temporel, à la mort de Boniface VIII, sous le règne de Philippe le Bel. Le grand schisme de l'Église et les abus du clergé font perdre aux peuples le respect sur lequel était fondée la puissance catholique. Les rois, pour échapper au contrôle ecclésiastique et élever leur autorité sur les débris de l'indépendance féodale, vont prendre les peuples par la main et les soustraire au despotisme de la féodalité. Le moyen âge s'affaisse sur lui-même et fait place à l'esprit moderne, marqué par la liberté des idées, l'avénement progressif du peuple à l'exercice des droits politiques et civils. La royauté s'élève avec Philippe le Bel, puis elle est abaissée pendant la guerre de cent ans, où ses droits sont contestés par l'Angleterre; elle se relève ensuite sous le règne de Louis XI et de ses successeurs, pour trouver enfin, à l'avénement de Louis XIV, son apogée.

Quand je dis : la royauté s'élève avec Philippe le Bel, ne vous méprenez pas sur ma pensée : il ne s'agit pas ici de moralité; il ne s'agit que de politique. La politique et la morale, hélas! ne sont pas deux termes synonymes. Et cependant la politique la plus honnête est en fin de compte la plus habile, car les gouvernements succombent toujours pour avoir trahi leurs devoirs, et les peuples qui les ont laissés faire en sont eux-mêmes frappés :

> Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

Jamais la royauté fut-elle plus grande, c'est-à-dire plus respectée, que sous le règne de saint Louis? Et pour faire respecter son pouvoir, le saint roi a-t-il jamais, dans l'ordre temporel, abaissé son sceptre devant la tiare? Philippe le Bel ne s'est pas borné à revendiquer son indépendance, il a voulu dominer l'Église, et, pour la dominer, il l'a déshonorée dans ses chefs et dans ses institutions, en plaçant les papes sous sa dépendance, en faisant nommer ses créatures au siége d'Avignon, en détruisant l'ordre des Templiers pour s'emparer de ses richesses; et il a ruiné la morale pour multiplier l'argent dans ses trésors et les hommes dans ses armées. Être fort, c'était son but; peu lui importaient les moyens.

La poésie, ô honte! s'est faite l'auxiliaire de la politique déloyale et malhonnête de Philippe le Bel. Pour servir les desseins pervers du monarque, *Jean de Meung* entreprit de continuer l'œuvre de Guillaume de Lorris : le *Roman de la Rose*, et en fit un tissu de mauvaises plaisanteries contre tout ce qu'avait admiré le moyen âge. Le clerc sceptique démolit les croyances avec un cynisme révoltant, et, au milieu d'un chaos de discussions scientifiques, déverse son fiel sur les nobles, les chevaliers, les femmes, les moines, le clergé. Pour fournir de l'or au roi, il ne craint pas d'ameuter le pauvre contre le riche, et, pour multiplier la race humaine, il attaque le célibat religieux et les liens sacrés du mariage. C'est une œuvre infâme qui verse le poison du vice dans les veines de la société. On ne laissait pas les livres sérieux entre les mains du peuple : dans les soirées d'hiver, il lisait les romans. La corruption ne pouvait manquer de l'envahir. La plume mordante et cynique de Jean de Meung avait une force de destruction terrible. Chacun de ses traits est un coup de massue. Rendons justice à son talent et même à sa pensée, quand il s'en prend à l'hypocrisie ou à l'avarice; mais flétrissons au nom de la morale les moyens qu'il emploie pour flétrir les abus.

Le *Roman de la Rose* eut, en France, un succès qui retentit dans l'Europe entière. Jugez quel devait être l'esprit de l'époque. N'était-ce pas déjà un signe avant-coureur de la réforme et de la révolution française? Tout cœur religieux doit gémir en pensant que le clergé et la noblesse restèrent sourds à ce murmure du peuple humilié, asservi, dégradé. Il fallait un nouveau Grégoire VII; l'Église ne le trouva pas : ce fut son malheur. Gerson, du haut de sa chaire de l'université de Paris, fulmina contre l'ouvrage; mais c'est dans sa racine qu'il fallait attaquer le mal.

Le *Nouveau Renard*, ou *Renart le Novel*, du bourgeois flamand de Lille, Jacquemart Gelée, nous fait connaître, dans un style faible et diffus, mais avec vérité, les tendances du peuple sous le règne de Philippe le Bel. Jean de Meung est un homme d'église révolté contre l'Église; Jacquemart Gelée est un honnête homme et un bon chrétien; mais il soutient la cause du roi contre les seigneurs et contre Rome. C'est l'esprit politique du temps; l'auteur, dans ses allégories burlesques et ses visions fantastiques, le peint fidèlement et sans fiel : on ne récusera pas son témoignage.

CHAPITRE II.

LA POÉSIE LYRIQUE AU QUATORZIÈME ET AU QUINZIÈME SIÈCLE.

La poésie lyrique, sous forme de ballade et de rondeau, fut cultivée aussi dans le cours du quatorzième et du quinzième siècle durant cette guerre désastreuse de *cent ans*, où la France faillit être la proie de l'étranger. La royauté française, qui s'était affranchie de toute dépendance vis-à-vis du saint-siége, n'eut pas seulement à lutter contre la noblesse féodale jalouse de ses droits, mais contre l'Angleterre qui lui contestait son droit à la couronne, tombée des mains de Charles le Bel aux mains de Philippe de Valois. Vous connaissez cette lamentable histoire qui s'étend de la bataille de Crécy au bûcher de Jeanne d'Arc. La France était descendue au dernier rang des nations par la faute de tous : rois, pontifes, seigneurs et vilains. Jamais on ne vit pareille orgie de crimes, tant de barbarie, de débauche, d'insouciance, de perfidie et de lâcheté. C'était la destruction du monde féodal : elle ne pouvait s'accomplir sans violence. Les grands hommes de cette époque, ils sont faciles à compter : un roi sage, Charles V, et tous les autres incapables; deux héros, Du Guesclin et Jeanne d'Arc; un grand pontife Gerson; trois écrivains d'une trempe héroïque : Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier : voilà le bilan. Je ne parle pas de Froissart, le brillant et froid narrateur de cette triste époque. Il aura sa place dans l'histoire de la poésie en Belgique : c'est une de nos gloires littéraires. Mais il ne faut pas chercher l'humanité en lui. Ce n'est pas un homme, c'est un poëte aimable et frivole; c'est un conteur ébloui de tout ce qui brille, indifférent à tout le reste.

Qu'avait à faire la poésie (j'entends la poésie française) au milieu de tant de sanglants désastres, de tant de dégradation et de misères? Pleurer la honte de la France, gémir de ses douleurs, flétrir les abus et les crimes; maudire l'étranger, faire appel au patriotisme et à la foi, au courage, à la vertu, au pardon.

Telle fut la mission d'*Eustache Deschamps*. Pour un homme de cœur, pour un grand citoyen et pour un chrétien, il n'y en avait point d'autre. Eustache Deschamps, qui de juge et de soldat s'était fait poëte, ne manquait pas de grâce et pouvait lutter sur le terrain de la galanterie avec Thibaut lui-même. Mais ce n'était pas l'heure de chanter les amours quand la France était sous le pied de l'Anglais. La muse du poëte champenois était grave, sévère, indignée lorsqu'il combattait l'Angleterre par la plume comme il l'avait combattue par l'épée, et qu'il souhaitait sa ruine suivant la prédiction de Merlin; lorsqu'il attaquait l'injustice avec cette énergie dont lui-même il armait sa conscience en rendant la justice; lorsqu'il montrait aux rois, aux prélats et au peuple la main de Dieu suspendue sur les coupables; lorsque enfin il prenait la défense des faibles contre l'oppression des forts. Ces formes légères de la ballade et du rondeau semblent éclater sous le poids de ces nobles idées et de ces généreux sentiments qui prennent tour à tour l'accent de la satire ou de l'ode. Il faut l'entendre, ce poëte des mauvais jours, célébrer Du Guesclin et déplorer sa mort! Écoutez cette strophe pindarique; c'est la première fois que, dans notre langue, nous entendons sur la lyre ces mâles accents dignes de l'antiquité :

Estoc d'oneur et arbres de vaillance
Cuer de lyon, espris de hardiment,
La flour des preux et la gloire de France,
Victorieux et hardi combattant,
Sage en vos faicts et bien entreprenant,
        Souverain homme de guerre
Vainqueur de gens et conquereur de terre,
Le plus vaillant qui oneques fust en vie,
Chacun pour vous doit noir vestir et querre :
Plourez, plourez, flour de chevalerie!

Voilà le vrai poëte du quatorzième siècle. Les deux écrivains que nous avons cités plus haut, Christine de Pisan et Alain Chartier, qui ont illustré le règne bienfaisant et réparateur de Charles V, ce premier père des lettres au seuil des temps modernes, ont aussi cultivé la poésie aux heures de loisir, pour se reposer de leurs graves études d'éloquence et de philosophie morale.

Christine, fille de Thomas de Pisan, secrétaire et astrologue de Charles V, avait apporté d'Italie les premières lueurs de la renaissance, et cette noble femme qui avait renoncé à son pays natal qu'elle aimait, mais dont elle fuyait les discordes intestines, pour s'attacher de cœur et d'âme à son pays d'adoption, mit son talent au service de la France, et s'appliqua à conjurer les malheurs de la guerre civile. Ses vers d'amour pleins de délicatesse et d'une tendresse ingénieuse étaient la rançon de ses infortunes et de ses patriotiques veilles, un tribut payé à la légèreté de l'époque. Ce n'était pas toujours la vie de son âme, mais c'était celle de son corps : il fallait bien passer par là. D'ailleurs sa prose n'a pas seule le privilége de faire éclater son patriotisme. Celle dont le cœur magnanime demanda en termes si pathétiques pitié pour la France à l'infâme Isabeau fut assez heureuse pour contempler avant de mourir la sublime libératrice de son pays, l'héroïne de Vaucouleurs, dont elle salua dans ses derniers vers les premiers triomphes où son regard prophétique vit le présage de l'expulsion de l'étranger du sol de la patrie.

Que n'aurions-nous pas à dire ici de ce grand patriote, *Alain Chartier,* si ses œuvres en prose, et surtout son *Quadrilogue invectif,* appartenaient à l'histoire de la poésie! Cet homme qu'une future reine, Marguerite d'Écosse, en présence de ses suivantes, un jour qu'il était endormi sur une chaise dans un des appartements du palais, baisa sur la bouche, malgré sa laideur, parce que de ses lèvres étaient sortis tant de *mots dorés*, ce sage conseiller d'un roi insensé et d'un roi frivole qui perdait gaiement son royaume, mérita d'être proclamé *le père de l'éloquence*, moins pour la richesse de son style, dont les tours empesés imitaient lourdement l'ampleur de la phrase cicéronienne, que pour ses généreux élans de patriotisme et ses touchants appels à la concorde, où l'on sentait l'âme d'un honnête homme bravant les haines des partis pour montrer dans les fautes de tous la cause des maux de tous. Alain Chartier, comme Christine de Pisan, a laissé sa trace dans la poésie. Mais ce n'est pas la lyre qui lui a fourni ses meilleures inspirations, c'est le récit et la didactique. Son *Traité de l'espérance ou consolation des trois vertus* (théologales), fait pour ranimer la foi dans les cœurs endormis et éloigner les fléaux qui désolaient la France, était mêlé de prose et de vers. Il y disait de dures vérités à l'adresse d'une partie du corps sacerdotal rongée par les vices qui allaient servir de prétexte à la réforme et fermant l'oreille à la voix courageuse des hommes de bien. Les poëmes galants qu'il composa

Pour passer temps, sans courage villain,

sont en général peu dignes d'un esprit aussi sérieux et ne sont d'aucun intérêt pour la postérité. Un seul fait exception : *Le livre* *des quatre dames* où, à la fin d'un récit trop prolongé, mais non sans charme, le sentiment patriotique s'échappe en un cri sublime. Des quatre dames, qui se lamentent sur la malheureuse destinée de leurs chevaliers vaincus à la bataille d'Azincourt, la dernière, en pleurant la mort de son fiancé, s'emporte contre les fuyards, et s'écrie :

> Leur fuyte est cause, à leur grand blasme,
> De ma perte et de leur diffame,
> *L'eussé-je faict, moi qui suis fame?*

Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, voilà donc deux hommes et une femme visités par la muse au quatorzième siècle [1].

Bien différent de ces trois poëtes est ce prince royal, *Charles d'Orléans*, petit-fils de Charles V, neveu de Charles VI et père de Louis XII, qui, au milieu des malheurs de l'invasion anglaise au quinzième siècle, oublia dans ses vers son père assassiné par la main de Jean sans Peur, sa captivité de trente ans dans les prisons d'Angleterre, après la défaite d'Azincourt, et l'héroïsme de Jeanne d'Arc, pour ciseler harmonieusement des strophes gracieuses et enjouées où le cœur et la vie sont absents.

De tous les poëtes du moyen âge, Charles d'Orléans est celui qui se rapproche le plus de la langue moderne. Il se rattache aux fictions allégoriques du *Roman de la Rose;* mais les tournures sont françaises et annoncent Villon et Marot. Le fond est insignifiant et roule sur un amour frivole; la forme est pure, sans être exempte de la rudesse inhérente au moyen âge, et, à l'élégance du style, au choix des images et des expressions, on reconnaît l'influence de la politesse des cours et de l'imagination brillante de l'Italie, dont le poëte royal avait respiré le parfum sur le sein de sa mère, Valentine de Milan. Mais ces vers ne sortent pas du cœur et n'y vont pas; toutefois, quand Charles d'Orléans, dans ses ballades, pense à la patrie absente, ou quand, dans ses rondeaux, il chante le retour de la saison printanière, une douce émotion parfois vient effleurer sa lyre. Puis il rentre bientôt dans ses froides allégories galantes, et l'on s'aperçoit qu'au lieu d'avoir affaire à un vrai poëte, on n'a devant soi qu'un habile arrangeur de phrases cadencées, qui fait des vers pour s'amuser, nullement pour exprimer son âme.

---

[1] Il y en eut un quatrième, un foulon de Vaux-de-Vire, *Olivier Basselin*, qui se consolait des maux de la patrie en chantant à table, entre les pots, avec de gais amis, de joyeux refrains : c'est le rire à côté des larmes. Olivier Basselin, le père de la chanson bachique, passe aussi pour avoir jeté le germe du *vaudeville*, auquel on donne pour étymologie le nom du lieu où vivait ce chansonnier normand : Vaux-de-Vire. Il n'y avait dans les couplets de Basselin que la poésie des bons vivants : la poésie du vin, le plaisir de s'amuser à table en narguant la vertu. Seulement il y avait de la musique dans ses vers, et plus d'un de ses rhythmes a servi de modèle à Ronsard et à Malherbe.

Pour les seigneurs et les princes, la poésie n'était qu'un passe-temps agréable, un moyen de supériorité intellectuelle faisant partie de l'idéal du chevalier, mais sans action ni réaction sur les événements. On laissait au prêtre le soin d'agir sur la conscience et l'on ne se réservait dans l'art que le plaisir.

CHAPITRE III.

THÉATRE ROMANTIQUE.

Le drame de la Passion.

Le peuple seul peut trouver dans son âme une poésie digne de ses croyances. C'est là la source du *théâtre romantique* éclos sous les auspices de la religion, comme nous l'avons observé partout dans l'antiquité. Les cérémonies du culte catholique, si solennelles et si merveilleuses, firent naître peu à peu le besoin de représenter les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, pour frapper l'imagination du peuple, en lui donnant l'illusion de la réalité. Tous les mystères de la foi, et surtout le grand drame du Calvaire, la naissance, la vie et la mort de Jésus-Christ, la résurrection, l'ascension, tels furent les principaux sujets de ces exhibitions dramatiques, relevées par la pompe des processions chorales, par la grande voix mystérieuse de l'orgue remplissant le temple de gloire et de majesté, enfin par la magnificence des vêtements sacerdotaux imposant à la foule le respect du saint lieu. La représentation faisait partie de la cérémonie religieuse. Peu à peu les bouffonneries scéniques de l'antiquité, conservées par voie de tradition, s'introduisirent dans l'Église. Comme autrefois, au jour des saturnales, le peuple, à la fête des *fous*, entrait au temple en chantant, en dansant, en gambadant, et se livrait par ses propos licencieux à la folle ivresse de l'égalité. *La fête de Noël*, époque où tout est joie dans le ciel comme sur la terre, se prêtait à l'expression d'une gaieté bouffonne. On vit un chœur de danse partir du sanctuaire, traverser l'Église et se rendre au cimetière, pour symboliser sans doute la mission du Christ qui avait arraché le monde à l'empire de la mort. L'autorité ecclésiastique ne pouvait tolérer longtemps une pareille profanation des choses saintes. Les conciles s'en inquiétèrent, et il fut enfin défendu de faire de la représentation le complément obligé de l'office divin. Il ne fut permis de la maintenir qu'à titre d'intermède, après le sermon.

Pour faire diversion aux *mystères*, on représenta les *miracles* des saints. Jean Bodel, dans *li Jeu di saint Nicolai*, sut tirer parti des désastres de la croisade de saint Louis, et montra sur la tête des défenseurs de la foi chrétienne la couronne d'immortalité. Déjà dans cette pièce le drame hiérarchique échappe au clergé. Des associations se forment sous le nom de *confréries*. D'abord sans théâtre permanent, ces troupes ambulantes furent employées par les seigneurs pour varier les plaisirs des festins. Le peuple avait aussi ses acteurs comme il avait ses poëtes. On improvisait une estrade sur la place publique à l'époque des fêtes populaires. On attribue à une troupe de pèlerins revenus de terre sainte les premières représentations théâtrales destinées à divertir la foule par la mise en action des événements dont ils avaient été témoins. Le théâtre séculier s'organisa enfin, quand la confrérie de la *Passion et Résurrection de Jésus-Christ* parvint à obtenir de Charles VI, en 1402, par des lettres patentes, l'autorisation d'élever un théâtre. Les confrères de la Passion se fixèrent à l'hôpital de la Trinité. Là se pressait la foule aux jours de fêtes; et l'Église, voulant encourager cette institution religieuse, avançait l'heure des vêpres pour permettre à tous, clercs et laïques, d'assister à la représentation des saints mystères. Le terrible drame de la Passion se déroula aux yeux du public avec toutes ses péripéties tragiques, et l'on vit paraître sur la scène la sainte Trinité, les anges et les apôtres, les démons et la cour d'Hérode. Mais l'impossibilité de représenter en un jour un sujet embrassant la vie et la mort de Jésus-Christ le fit diviser en journées, ce qui permit aux poëtes d'étendre indéfiniment le cadre de la matière. Le public ne se lassait pas de ces interminables spectacles, qui pouvaient se passer de ces intrigues graduées où l'art spécule sur l'inconnu pour tenir l'imagination en éveil et empêcher l'intérêt de s'épuiser. Le drame de la Passion était connu de tous; mais la foi était la source intarissable de l'intérêt dramatique. Qu'y avait-il de plus pathétique que cette tragédie de la Croix, ce drame du Calvaire où le fils de Dieu lui-même, chargé des iniquités de la terre, venait subir le dernier des supplices pour réconcilier l'humanité avec Dieu? Il n'y avait pas de sujet plus sublime dans les annales de l'humanité. Malheureusement il manquait un poëte et une langue. Le siècle où ces grands spectacles furent évoqués devant la foule était un siècle grossier : le peuple ignorant et abruti par le despotisme féodal ne pouvait s'intéresser à la représentation des mystères qu'à la condition d'y retrouver sa vie. L'art, pour avoir prise sur son imagination, devait être créé à son image, s'inspirer de ses sentiments, revêtir son costume et parler sa langue. Les auteurs de *mystères,* en suivant cette voie, parvinrent au succès. Mais la dignité, condition de l'idéal tragique, fut méconnue par eux à ce point que la classe des truands, des mendiants et des voleurs, lie sociale enfantée par un système inhumain, fit invasion dans les mystères sacrés de la foi chrétienne et en profana la sainteté. L'affaiblissement de la foi et non pas le savoir, comme le dit Boileau, causa la ruine de ce genre de spectacle, qui ne pouvait s'alimenter qu'au foyer des croyances. Un souffle d'incrédulité répandu dans l'air jeta le ridicule sur les représentations pieuses. En tout autre temps, on se serait contenté de corriger les abus, sans toucher au principe. L'état de la France au seizième siècle ne permettait pas au pouvoir de laisser vivre plus longtemps un théâtre transformé en école d'impiété. Le 17 novembre 1548, le Parlement, en autorisant les confrères de la Passion à jouer des sujets *licites, profanes* et *honnêtes*, leur défendit de représenter des mystères tirés de la sainte Écriture. Ce fut le coup de mort de la confrérie.

Quatre ans plus tard, on vit renaître le théâtre classique de l'antiquité. Ce fut un malheur pour l'art, qui se sépara désormais des traditions chrétiennes et nationales. C'est un des plus mauvais services que la renaissance et le protestantisme aient rendus à la France. Caldéron en Espagne a montré, dans ses *Autos sacramentales*, tout le parti qu'on pouvait tirer des mystères. Et si la France, en empruntant à l'antiquité classique la perfection de son mécanisme théâtral, avait suivi, quant au choix des sujets, l'exemple de l'Espagne dans la tragédie, le théâtre de Corneille et de Racine n'eût rien perdu à se faire plus chrétien et plus national: on aurait vu plus d'un *Polyeucte*, plus d'une *Esther* et plus d'une *Athalie*, et l'on n'aurait pas à s'en plaindre.

Le drame de la Basoche.

L'allégorie, qui avait amené la décadence de l'épopée et du lyrisme en France, se glissa aussi dans le drame pour y substituer le raisonnement à la réalité plastique. On doit reconnaître là l'esprit de la réforme, qui remplaçait le sentiment de la nature par les combinaisons ingénieuses de l'analyse philosophique. Cependant il y a, dans la transformation du drame, autre chose que l'influence de la réforme. La tournure de l'esprit français, que nous avons signalée à la naissance des fabliaux, devait, indépendamment de toute autre cause, produire comme un fruit naturel le drame allégorique de *la Basoche*. Cette corporation, qui date du règne de Philippe le Bel, au commencement du quatorzième siècle, avait reçu la mission d'organiser des fêtes publiques. Bientôt elle joignit à ses attributions celle d'amuser le peuple par des spectacles. Mais comme les confrères de la Passion jouissaient seuls du privilége de représenter les mystères, ils inventèrent, en leur qualité de clercs laïques et savants rompus aux arguties du palais, des *moralités*, personnifications des vertus et des vices, dont les sujets, d'abord empruntés à la Bible, devinrent bientôt des créations de fantaisie, où les abstractions se donnèrent libre carrière sous des traits humains. Mais ces jeux d'esprit ne pouvaient plaire longtemps à la foule, qui ne s'intéresse qu'à la réalité palpable. Les clercs de la Basoche avaient déplacé la poésie en la faisant passer du cœur dans l'esprit; il ne leur restait plus, pour émouvoir la fibre populaire, qu'à remplacer les larmes par le rire. La farce devint le sel des moralités, insipides pour la foule; ainsi fut créée la comédie burlesque. Le sentiment de la réalité revint par cette porte dérobée.

La gaieté et la verve caustique de l'esprit français éclatèrent dans la farce de *l'Avocat Pathelin*, qui acquit une grande célébrité. C'est un petit chef-d'œuvre de finesse et de malice, qui suppose déjà un vrai talent d'observation et une main exercée à manier le style comique. On ignore absolument qui en est l'auteur. On en est réduit aux conjectures, et c'est dommage, car dans tout le répertoire du théâtre primitif de la France, aucune pièce n'est comparable à cette comédie bouffonne, écrite deux siècles avant Molière et qui, dans plus d'un endroit, semble porter l'empreinte de son habile pinceau.

Enfin la farce mêlée à la moralité enfanta un genre nouveau : la *Sottie* inventée au quinzième siècle par les *Enfants sans souci*, troupe joyeuse de jeunes parisiens conduits par le *prince des sots*, et s'attaquant à la politique, à la religion, à tout ce qui offrait matière à la satire dans la vie publique et privée. Aristophane semblait être ressuscité non plus pour restaurer le passé, mais pour le tuer avec l'arme terrible du ridicule.

Charles VI leur avait donné droit de vivre. Louis XII leur permit de lancer leurs traits mordants contre la papauté dont il avait à se plaindre, et il se vit lui-même l'objet de leurs railleries. La société tout entière fut travestie par ces bouffons audacieux. L'autorité dut souvent intervenir pour les mettre à la raison. Enfin François Ier, en établissant la censure, fit taire ces voix importunes qui compromettaient la royauté. Mais il oublia que pour enlever tout prétexte à la satire, il faut commencer par réformer sa conduite. Quoi qu'il en soit, la *sottie* fut la dernière explosion de l'esprit français dans la poésie dramatique avant la renaissance.

A partir de ce moment, l'art dut passer par le creuset de l'imitation classique pour jouir d'un succès durable. Le drame romantique, que les événements et l'esprit de la nation empêchèrent de se développer en France, nous le verrons prendre son essor en Espagne et en Angleterre, et rivaliser avec le théâtre antique dans l'art d'intéresser et d'émouvoir. Remarquons que si la France a renoncé à son originalité pour se rattacher aux traditions de l'art classique, elle peut revendiquer ici, comme dans les autres genres de littérature, le mérite de l'initiative qui révèle dans toutes les directions la puissance de l'esprit français.

A l'exception de ces faibles essais dramatiques et de quelques chants lyriques que nous avons signalés, le quatorzième et le quinzième siècle, si grands en Italie, sont en France d'une désespérante stérilité. Les causes de ce marasme intellectuel sont dans les malheurs de l'invasion anglaise, provoquée par la faiblesse et l'incurie des Valois, et dans la décadence du double génie féodal et catholique. La poésie chevaleresque, tombée sous les coups de la satire, ne pouvait se relever [1] depuis le triomphe des armées anglaises, et surtout depuis l'invention de la poudre, qui remplaçait le courage individuel et avait inauguré le règne des lâches, selon l'expression de Bayard. Dès que l'étoile de la chevalerie eut pâli sur les champs de bataille, la poésie ne fut plus considérée que comme un jeu d'esprit destiné à l'amusement des seigneurs ou à l'ornement des festins. L'enthousiasme était banni de ces chants frivoles. Nous avons dit quels sons brillants, mais artificiels et futiles, produisit la lyre sous les doigts de Charles d'Orléans, le dernier des trouvères. L'Église seule, par l'empire de la foi, possédait le trésor des grandes pensées et des grands sentiments. Mais le clergé, absorbé dans ses luttes théologiques, négligeait la poésie, ou si elle s'exhalait parfois, c'était au pied des autels.

---

[1] Elle jette pourtant un dernier éclat au quatorzième siècle, dans le poëme de Baudoin de Sebourg, noble protestation de l'esprit féodal contre la duplicité et la cupidité dont Philippe le Bel avait donné le fatal exemple à son époque.

Enfin, le dernier des chevaliers du moyen âge, Du Guesclin, le Bayard du quatorzième siècle, déjà si dignement célébré par la muse lyrique d'Eustache Deschamps, a suscité un dernier poëme chevaleresque dont l'auteur mérite d'être connu : Cuvelier. Grâce à lui, la chevalerie s'est ensevelie dans sa gloire.

CHAPITRE IV.

VILLON.

Au quinzième siècle, âge de transition, la poésie va se dégager enfin des brouillards de l'allégorie pour exprimer, sous une forme imagée mais précise, des sentiments vrais. Un enfant du peuple trouvera le feu sacré dans son âme.

Le peuple longtemps asservi ne sent pas encore sa dignité. Déjà cependant la vierge de Vaucouleurs a relevé son courage, en sauvant la France du joug de l'étranger. Et Louis XI, roi perfide et rusé, accordait aux classes inférieures sa protection pour s'en faire un bouclier contre ses puissants vassaux. Mais les premiers bégayements de la muse populaire révèlent la grossièreté des instincts de la foule réduite à la misère par des maîtres avares et dédaigneux. En se séparant des traditions religieuses et chevaleresques, le génie de la liberté ne peut s'élever à toute la dignité de l'art; mais on reconnaît du moins, dans ses productions originales, ce principe subjectif qui s'empare de la société et se manifeste partout dans le lyrisme sous les formes particulières à l'esprit national et à l'esprit des temps.

Villon est la première incarnation de la poésie moderne puisée à la source du cœur humain. S'il ne racontait que les événements de sa vie, il faudrait lacérer avec indignation les pages de ce libertin effronté, de cet escroc qui, deux fois condamné à la pendaison pour ses vols et ses filouteries, n'avait dû son salut qu'à l'intervention de Louis XI et du parlement. Mais, à part le cynisme révoltant qui ne l'abandonne pas même au pied de l'échafaud, ce gibier de potence sait trouver dans son âme des accents vrais, profonds et touchants. La triste expérience qu'il avait faite de la vie lui suggère des réflexions où la mélancolie des regrets est associée aux vives saillies de la gaieté française. La fragilité de la vie, le fantôme de la mort qui étend sa main glacée sur les têtes les plus gracieuses et sur les plus nobles fronts, telles sont les idées qui surnagent au-dessus du cloaque de Villon, et qui donnent un intérêt général à l'expression de ses sentiments personnels : voilà la grande nouveauté introduite par Villon dans la poésie française. Quand il s'abandonne à sa verve spirituelle et railleuse, il se plaît trop souvent dans la licence; mais quand il songe à sa misère, quand il songe à Dieu et à sa vieille mère, le repentir et la honte, en assombrissant sa pensée, lui arrachent des accents de douleur morale qui ressemblent à des éclairs de génie. La conduite scandaleuse du poëte et le mépris qu'il affiche pour tout ce qui a droit au respect des hommes font lire avec dégoût bien des vers qui sentent la corde. Toutefois, on aurait tort de rejeter sur le poëte toute la responsabilité de ses vices. Villon n'est pas un honnête homme; mais c'est la misère qui l'a dégradé. Il n'en faut pas davantage pour juger une époque; croit-on en effet qu'une imagination de poëte puisse trouver spontanément son idéal dans la boue? Non, ce peuple dont Villon était l'image ne s'abandonnait pas, par amour du vice, à ses instincts grossiers. Ses maîtres sous un vernis d'élégance cachaient une corruption plus raffinée. La fortune publique était aux mains du clergé et de la noblesse. Il ne restait aux masses que le vagabondage ou un salaire sans dignité. Il ne faut pas s'étonner que la satire soit partout mêlée à l'expression des sentiments populaires. Le peuple avait à se venger de sa longue oppression. Il voulait avoir sa place dans la société : pour cela il fallait que les priviléges de la noblesse fussent abolis. Mais la ruine de la féodalité devait, grâce à l'ambition des rois, entraîner celle de cet édifice imposant du catholicisme qui, durant le moyen âge, avait abrité tant de générations élevées dans la foi chrétienne. Heureusement pour le peuple, il retrouvera dans la royauté la protection que lui accordait l'Église contre le despotisme féodal. A partir de Louis XI, les rois de France, en abaissant la noblesse, favorisent, parfois malgré eux, mais enfin favorisent la bourgeoisie. Villon, que Louis XI avait soustrait à une mort ignominieuse, appelait le rude adversaire des ducs de Bourgogne *Loys le Bon.* C'est sous ce roi populaire que fut introduite en France l'invention merveilleuse de l'imprimerie, qui rouvrait les sources fécondes de l'antiquité classique, et mettait ainsi l'esprit moderne en possession des trésors du passé.

TROISIÈME SECTION.

LE SIÈCLE DE LA RENAISSANCE.

CHAPITRE Ier.

L'ESPRIT DE L'ÉPOQUE.

L'Italie avait donné le signal de la renaissance. Dans ce centre de la chrétienté, l'unité catholique était restée intacte, et sur ce fond moderne l'art antique avait répandu ses formes harmonieuses et brillantes. Mais en France la réforme littéraire avait à compter avec la réforme religieuse, et, avant de parvenir à la création de la société moderne, c'est-à-dire à l'union de la liberté et de l'autorité légale, il y avait un abîme à franchir, abîme qui ne devait être comblé que par la guerre civile faite au nom des croyances.

La renaissance produisit un grand résultat sur le terrain des idées : le retour à l'antiquité classique. Ramener l'étude d'Homère et de Cicéron, c'était ramener l'esprit de l'humanité. D'un autre côté, l'appel constant que faisait la réforme au sens littéral de la Bible contre l'enseignement de l'Église suscita au sein du clergé catholique une nouvelle ardeur pour l'étude de la philologie sacrée. La réforme n'a pas restauré la Bible qui, dans les deux siècles précédents, avait eu pour interprètes *Nicolas de Lyre* et *Nicolas de Cusa;* seulement elle a contribué à ruiner la scolastique dégénérée et à raviver dans l'Église l'esprit du christianisme.

Mais le mal se produisit à côté du bien : la renaissance et la réforme s'entendirent à merveille pour déchristianiser l'Europe, l'une en distillant le poison du sensualisme païen, l'autre en attaquant l'Église et les dogmes dont elle est l'interprète. C'était saper la foi en renversant ses deux colonnes : le dogme et la morale.

Plus tard, nous reviendrons sur l'esprit de la réforme, en jugeant Luther.

Disons en attendant que le calvinisme fut aussi fatal à la poésie qu'à la religion et à la société. L'esprit de Calvin était sombre, sinistre, froid et tranchant comme le glaive. Son dieu était un tyran, qui avait d'avance irrévocablement condamné toute une portion de la race humaine à l'enfer. L'homme n'était plus lui-même l'artisan de son bonheur ou de son malheur éternel. Faire le bien, à quoi bon? Faire le mal, pourquoi pas? On ne changeait rien pour cela à sa destinée. Ou plutôt les élus par prédestination faisaient nécessairement le bien; les damnés par prédestination nécessairement le mal. A qui le mérite? à qui les fautes? A Dieu seul. L'homme n'y était pour rien. Quelle grandeur, quelle dignité, quelle noblesse dans une pareille destinée! C'est la négation de toute poésie comme de toute liberté. Les élus, c'étaient naturellement les calvinistes, et les réprouvés c'étaient les catholiques. Aussi les poëtes calvinistes ne connurent-ils que la violence. Ils ne voyaient dans leurs ennemis que des suppôts de Satan. Pour les partisans de la réforme il n'y avait qu'un genre : la satire. C'étaient les poëtes de la terreur et de l'injure. Ils croyaient posséder la grâce divine, mais à coup sûr ils n'avaient pas la grâce humaine. Et comment auraient-ils trouvé la grâce? Ils étaient les ennemis de l'imagination et les ennemis des arts : ils avaient banni du temple les tableaux, les statues, qui représentaient les gloires du christianisme. La guerre civile, voilà leur unique inspiration. On dit qu'ils ont introduit en France la liberté! Oui, la liberté d'attaquer les dogmes de l'Église, mais non la liberté de ne pas penser comme eux. Ils furent les plus fanatiques et les plus intolérants des hommes.

On accuse l'intolérance catholique dans ces temps malheureux. Nous en parlons à notre aise, aujourd'hui que nous jouissons de la liberté de conscience qui a germé dans le sang de nos aïeux.

Est-ce au nom de la tolérance que la réforme a levé contre l'Église romaine l'étendard de la révolte?

Est-ce au nom de la tolérance que Calvin condamnait au bûcher l'infortuné Servet, sous prétexte d'hérésie?

Est-ce au nom de la tolérance que la réforme promenait l'incendie dans les églises et brisait les images des saints, objets de la pieuse vénération des fidèles?

Et dans l'État, que voulait Calvin? Le despotisme. Et en armant les rois d'un pouvoir absolu, il ne demandait qu'une chose : le droit d'écraser ses adversaires.

On dit : mais le *libre examen?* Le libre examen n'était nullement dans la pensée des chefs de la réforme, nous venons de le voir. Le libre examen, premier droit de la raison qui vient de Dieu, était un principe catholique et un principe essentiellement français. Les grands philosophes du moyen âge examinaient librement la foi et ne l'acceptaient qu'après lui avoir donné l'adhésion de leur esprit. Par *libre examen* entendez-vous la libre critique? Lisez les fabliaux, le *Roman de la Rose* et le *Roman du Renard*, vous la verrez s'exercer sans ménagement contre tous les désordres. Mais le *libre examen*, quand il n'a pas pour fondement un ensemble de vérités reconnues de tous, c'est l'anarchie dans la sphère des idées et la guerre dans le domaine des faits.

La réforme a tout gâté en France. Sans doute il y avait des abus et de graves abus dans la discipline ecclésiastique; sans doute le monachisme était dégénéré; sans doute une portion du clergé avait besoin de réformer ses mœurs viciées et corrompues par l'opulence; mais fallait-il pour cela entamer le dogme inviolable et tuer la foi dans l'âme du peuple?

Rome, qui défendait la foi de quinze siècles et qui avait bien le droit de se croire en possession de la vérité, ne devait-elle pas prendre ces audacieux sectaires pour les ennemis de Dieu? Et les rois, qui voyaient la noblesse s'enrôler sous la bannière de Calvin pour combattre la royauté, ne devaient-ils pas considérer les huguenots comme les perturbateurs de l'ordre public? Et le peuple, si longtemps opprimé par l'aristocratie féodale, le peuple attaché à la foi de ses pères et à son pays, que devait-il penser de ces réformateurs et de ces patriotes qui livraient le Havre aux Anglais pour obtenir l'appui d'un roi protestant? Les princes de la maison des Valois flottaient successivement entre Genève et Rome, cherchant vainement la pacification des partis. Ils n'étaient pas assez forts pour dompter la tempête. Deux familles du sang royal, les Guises et les Bourbons de Navarre, disputaient, sous le masque de la religion, le trône aux Valois. Philippe II, instigateur de la ligue, jetait l'or et l'épée de l'Espagne dans la balance, et, malgré son attachement à la foi catholique, on eût dit qu'il était avide de ramasser dans le sang et dans la boue une couronne qu'il aurait convoitée pour sa maison.

Quand le fanatisme politique se mêle ainsi au fanatisme religieux, faut-il s'étonner des horreurs de la guerre civile, du massacre de la Saint-Barthélemy, des orgies sanguinaires de la ligue et des excès de la chaire chrétienne, où l'on ne reculait pas même devant l'apothéose du régicide? Au milieu de ces épouvantables excès, que pouvaient devenir la religion, la morale et la littérature? Il y avait, d'un côté, des catholiques, de l'autre, des protestants; mais les vrais chrétiens où étaient-ils? L'Évangile était une lettre morte. Je me trompe, l'Évangile vivait, mais c'était pour écrire cette sentence terrible sur le front des partis : CELUI QUI SE SERT DU GLAIVE PÉRIRA PAR LE GLAIVE.

La morale au seizième siècle était un vain mot. On savait ce que c'était qu'un homme d'honneur; l'honneur en France a toujours eu des autels. Mais l'honnêteté, la chasteté, la pudeur, muses chrétiennes, étaient trop sévères pour l'oreille des rois et aussi des prélats qu'ils honoraient de leurs faveurs. La pudeur ne régnait pas dans les mœurs de ce temps; le mot n'en fut créé que vers la fin du siècle par Desportes, qui ne pratiquait pas la chose. Le cynisme et la licence du langage s'étalaient sans vergogne. La gaieté française était accoutumée à se rire de tout, depuis les moines jusqu'aux maris. Que dis-je! on ne s'arrêtait pas même devant les plus sacrés mystères. N'a-t-on pas vu un abbé et prélat de cour — on le devenait alors pour un sonnet — écrire cette plaisanterie sacrilége : Sa dame, dit-il, s'éloignant de lui, s'adresse à un prêcheur, mais comment peut-elle comprendre le mystère

De trois en un, et de la Passion,
Quand l'union de deux ne sait apprendre
Ni de ma croix avoir compassion?

Après cela qu'on vante encore la naïveté et la simplicité du bon vieux temps! Je ne parle pas de Rabelais : ce *Léviathan de la crapule* [1] qui finit par être curé de Meudon, en récompense sans doute de ses bouffonneries ordurières, osait souiller de son venin le nom trois fois saint du Crucifié. Les anges du ciel durent s'en voiler la face. A qui la faute? est-ce à la religion? gardons-nous bien de le penser. Les nuages qui offusquent le soleil n'ôtent rien à sa pureté. Le grand coupable, c'était la race des Valois. Tous, depuis François I^er^, le Louis XV de son époque, jusqu'à Henri III, le roi des mignons, ils avaient, mêlant la dévotion au plaisir, fait de leur cour l'antre élégant de la débauche et du libertinage. Les prélats qui servaient à les divertir n'étaient pas des prêtres, c'étaient des courtisans mercenaires, et leurs abbayes et parfois leurs évêchés étaient la monnaie dont on payait leurs services. Ah! rendons grâce à la civilisation, rendons grâce à la liberté, nous ne reverrons plus ces scandales.

Il y avait pourtant au seizième siècle plus de cynisme dans le langage que de corruption dans les mœurs, et si la langue devint dès le siècle suivant plus décente et plus noble, la corruption n'en fut que plus raffinée, et il n'a fallu rien moins qu'une révolution radicale pour apprendre aux grandeurs humaines ce qu'il en coûte de braver la morale publique.

---

[1] Expression de Lamartine.

Que pouvait être la poésie au service des rois, dans les cours galantes du seizième siècle, sinon la glorification de l'amour, et de l'amour sensuel? Et l'art, quel sommet pouvait-il atteindre dans un siècle travaillé par tant d'opinions contraires? La fermentation des passions religieuses unies à l'ambition de la noblesse et des rois produisit d'abord dans les esprits une étrange confusion qui arrêta la formation d'une littérature vraiment nationale. Les écrivains se firent l'écho des factions qui divisaient l'État, au lieu d'exprimer des idées générales, des sentiments universels. De là l'originalité des œuvres littéraires, mais aussi la disproportion, le désordre, les tiraillements de la pensée et du style.

L'harmonieuse beauté de l'antiquité classique, où l'idée et la forme sont fondues d'un seul jet pour illuminer l'intelligence d'une douce et pure lumière en rassemblant les rayons épars de la vérité humaine, c'est là le but suprême vers lequel tendra l'esprit français. Mais le fanatisme religieux et le fanatisme de l'antiquité amoncelèrent tant de nuages autour de cet astre radieux de l'art moderne qu'il lui fallut un siècle et demi pour se lever sur le monde dans tout son éclat. L'excès fut donc la cause de la longue enfance de la poésie française. Néanmoins l'imitation, mais une imitation sage des formes classiques, était nécessaire à la création du génie français qu'il fallait dégager des puérilités de l'esprit gaulois, mélange de gaieté, de vivacité, de délicatesse, de grâce et de malice, esprit de terroir propre à l'expression des mœurs bourgeoises ou chevaleresques, mais qui n'a jamais pu produire que des genres secondaires : le conte, l'anecdote ou la chanson. Pour s'élever à la grande poésie, à la noblesse, à la gravité des pensées et des sentiments qui constituent le fond de l'esprit et du cœur humain, il fallait un instrument solide, capable de supporter sans fléchir le poids des idées universelles. C'est l'antiquité qui a ramené ces idées sur le sol de la France, et c'est elle qui a appris à les exprimer dans une langue digne de l'esprit humain et digne de la mission civilisatrice d'un grand peuple. La littérature française est née du mariage de l'antiquité avec l'esprit moderne. Elle ne peut renier sa mère. L'engouement du seizième siècle pour la littérature classique a bien pu égarer les premiers réformateurs de la poésie, et leur faire oublier que la langue est l'image du peuple où elle est née; l'étude de la pensée païenne jointe au scepticisme philosophique et religieux, fruit du fanatisme de l'époque, a pu faire négliger trop longtemps ces traditions chrétiennes et nationales qui seules ont le privilége de rendre une littérature populaire; mais à la fin du siècle, la langue et les lois de la poésie avaient reçu leurs formes régulières, et l'instrument était préparé pour les poëtes futurs.

On distingue trois époques dans l'histoire de la poésie française au seizième siècle.

La première coïncide avec le règne de François Ier et a pour représentant *Marot*. C'est une période d'action où la pensée moderne tend à s'émanciper de l'autorité romaine et se montre favorable à la réforme.

La deuxième époque est une période de réaction catholique représentée par l'école de *Ronsard* sous le règne de Catherine de Médicis, de François II, de Charles IX et de Henri III.

La troisième époque est une période de transaction marquée par l'école de *Malherbe* sous le règne de Henri IV. Il faut ajouter pourtant que l'école de Malherbe appartient plus encore au dix-septième siècle qu'au seizième : cette poésie de transaction est aussi une poésie de transition, et le réformateur est le père du grand siècle.

CHAPITRE II.

LA POÉSIE SOUS FRANÇOIS Ier.

Avant de passer rapidement en revue ces trois phases de la poésie du seizième siècle, montrons comment l'Italie initia la France à l'art classique.

Attirés vers cette riante contrée, comme autrefois leurs pères, par les charmes du climat, les rois et les seigneurs de France, depuis Charles VIII jusqu'à François Iᵉʳ, avaient cherché à se rendre maîtres de l'Italie. Ils n'en rapportèrent que le goût des arts et les chefs-d'œuvre de l'antiquité.

François Iᵉʳ ouvre son palais aux artistes italiens, qui enrichissent la France des merveilles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Il admet dans son intimité Léonard de Vinci qui meurt dans ses bras. Chevaleresque et magnifique, zélé protecteur des lettres qu'il cultiva lui-même, il mérite d'en être appelé le père, titre plus recommandable devant la postérité que toute la gloire de ses armes.

Une cour brillante où règnent la beauté, l'esprit et la grâce, introduit dans les mœurs une politesse et une galanterie qui éblouissent l'imagination. Marguerite de Valois, reine de Navarre, se fait le centre de ce monde élégant et s'entoure des hommes les plus distingués par leur esprit. L'influence de l'Italie et de l'antiquité, faible encore dans les premières productions du seizième siècle, où elle perfectionne, sans en altérer l'essence, l'esprit gaulois du moyen âge, jette la poésie dans tous les écarts de l'imitation étrangère, sous le règne de Catherine de Médicis, et menace, en littérature comme en politique, de faire perdre à la France son caractère national.

Une fièvre d'érudition classique s'empare de tous les esprits. Le collége de France, établi sous François Iᵉʳ, devient le grand foyer des lumières. C'est là que l'antiquité vient s'installer pour présider à l'éducation des générations modernes. L'étude du grec, auparavant négligée, trouve en Guillaume Budé un savant interprète. Érasme, que le hasard du sort fit naître à Rotterdam, Érasme, esprit universel, incarnation du bon sens appliqué à l'étude de la double antiquité chrétienne et classique, est le génie inspirateur de la France, et dirige entre les écueils le vaisseau de la pensée. L'esprit moderne ose sonder avec indépendance les grands problèmes sociaux dans les œuvres de la Boétie et de Bodin. La France a déjà ses Machiavels. Le libre examen est proclamé par la Ramée, et la philosophie morale puise ses principes dans la connaissance de l'homme. Au milieu des passions acharnées qui se disputent la possession de l'esprit humain, le bon sens, prenant en pitié les luttes des partis et se détachant des croyances, se réfugie, en désespoir de cause, dans le scepticisme dont Montaigne consacre la formule dans ses immortels *Essais*. Ce travail de l'esprit de liberté devait laisser son empreinte dans les œuvres d'imagination. Aussi le *lyrisme* et la *satire*, mêlés au récit anecdotique, sont-ils les deux genres cultivés avec le plus de prédilection à cette époque.

Clément Marot. — Clément Marot, le prince des poëtes du règne de François I^er^, est un descendant des trouvères destiné à revêtir d'une forme élégante et précise la frivolité française. Ses productions estimées appartiennent à la poésie légère, qui court d'un pied agile dans les champs fleuris de la fantaisie et du badinage. Tour à tour page de François I^er^ et valet de chambre de Marguerite de Valois, Marot contracta dans cette domesticité de cour une élégance, une délicatesse d'esprit et de mœurs qui ennoblit son style, mais sans l'élever au-dessus des frivolités gracieuses d'une vie de plaisirs et d'aventures galantes. La faveur des romans chevaleresques dans cette cour qui prétendait ressusciter le moyen âge au seuil des temps modernes, avait d'abord égaré l'imagination de Marot dans le monde allégorique des trouvères. Mais la vivacité et la spontanéité de son esprit ne tardèrent pas à lui faire déserter la fiction pour la réalité. Les exploits militaires, la galanterie, les propos licencieux, les railleries sur la conduite du clergé, telle était la matière des entretiens et des fêtes du palais. C'est dans cette atmosphère sociale que Marot trouva l'inspiration de ses chants badins. Les événements malheureux de sa vie servirent aussi à alimenter sa verve satirique et à éveiller sa sensibilité peu profonde. Tout ne fut pas plaisir : l'époque était trop grave. En vain la muse semait à pleines mains des fleurs sur ses pas, l'heureux poëte devait aussi se déchirer aux ronces du chemin. Il s'essaya au rude métier des armes, une des passions du temps, et fut blessé à la bataille de Pavie à côté de son maître, dont il partagea la captivité. Ses sympathies pour la réforme, qui était le parti des dames, le firent condamner à la prison. Il s'en vengea par de fines plaisanteries, par des traits malins dont il accabla ses juges. Mais il sut mettre de la prudence jusque dans ses témérités; et les querelles théologiques ne lui inspirèrent que de froides allégories. Les fortes convictions ne pouvaient se loger dans cette tête légère incapable d'enthousiasme. Aussi abjura-t-il bientôt le protestantisme pour retourner à ses plaisirs. Comme gage de sa conversion, il traduisit les Psaumes en français. On conçoit ce que devait être la harpe de David entre les mains de cet autre Anacréon. Sa langue n'était pas faite pour proférer de tels accents. Bientôt ses psaumes furent adoptés par Calvin, qui les opposa à la liturgie romaine. Marot s'enfuit à Genève, foyer du protestantisme, pour échapper aux poursuites dont le menaçait la Sorbonne. C'est là qu'il acheva sa traduction biblique; et pour montrer avec quelle sincérité il consacrait à Dieu les derniers chants de sa muse libertine, il se fit chasser de Genève par ses débauches. La cour de François I^er^ pouvait-elle produire un poëte moral! Pendant un dernier exil à Ferrare, il se vit attaqué par des talents de bas étage, auxquels il infligea l'immortalité du ridicule, arme terrible qu'il apprit à la France à manier, suivant l'exemple des anciens trouvères, avec une dextérité funeste, aux dépens de la morale et de la religion, qui ne perdent jamais leur droit au respect des peuples. La renaissance ne parvint pas plus que la réforme à féconder l'esprit de Marot. Ses premières études latines contribuèrent certainement à épurer son goût; mais quand il se mit tardivement à l'étude d'Ovide et de Martial, il chargea son style d'une érudition mal digérée et nullement en rapport avec l'expression des mœurs contemporaines. Quant au grec, il n'eut pas le courage de l'aborder.

Boileau se trompe lorsqu'il fait de Marot un créateur. Il n'a rien inventé; il s'est contenté de perfectionner, comme Villon, les formes de versification consacrées par les trouvères. Les épîtres familières adressées à François I^er^, où la flatterie a tant de noblesse, de délicatesse et de grâce; les élégies où la finesse se mêle à la sensibilité; les épigrammes si pétillantes de verve et d'esprit; le conte et la chanson, les rondeaux et les ballades : voilà le triomphe, voilà les œuvres durables de Marot. Mais il n'y faut pas chercher autre chose qu'un esprit aimable, vif et enjoué. La grande poésie n'est pas encore créée en France. Supprimez la versification fluide et légère de Marot, vous n'y trouverez qu'une prose piquante, mais sans éclat. Son plus grand mérite est d'avoir obéi à une inspiration toute spontanée. Il était tellement de son siècle qu'il n'eut qu'à traduire ses impressions pour personnifier le règne de François Ier.

Marguerite de Valois, la gracieuse protectrice de Marot, femme d'un esprit supérieur, initiée à l'étude des langues classiques et de la littérature italienne, cultiva aussi la poésie avec succès. Un recueil de vers, imprimé sous le nom de *Marguerites de la Marguerite des princesses*, nous la fait connaître dans toute la noblesse et l'élévation d'une âme chrétienne. Mais c'est surtout comme auteur de *Nouvelles* qu'elle a pris rang dans la littérature. Elle fit pour la prose ce qu'avait fait Marot pour la poésie : elle introduisit la délicatesse et la grâce dans le conte anecdotique, monnaie courante de l'esprit français. C'est le fabliau devenu la langue de la conversation des cours. Le titre de son recueil de *Nouvelles : l'Heptaméron*, indique l'intention d'imiter Boccace. La France ne faisait que reprendre son bien à l'Italie, car le fabliau avait servi de modèle au *Décaméron*. Il ne faut pas s'attendre à trouver dans le style de la reine de Navarre les brillantes couleurs de Boccace. Parfois même le langage est très-bourgeois. Mais l'auteur révèle dans la conduite de l'intrigue un talent peu commun. Son sexe et la légèreté de son esprit la défendent contre le pédantisme de l'érudition. On sent l'influence de la réforme dans les discussions théologiques où se livre le royal auteur, dans l'appel à la tolérance religieuse et dans les traits lancés contre l'immorale oisiveté et l'orgueilleuse ignorance des moines dégénérés. Cependant la reine de Navarre est catholique, mais elle prêche contre les abus dans un langage dont la licence ne justifie pas toujours la sévérité. Je ne parle pas des vers où Marguerite traite la théologie dans le style marotique. C'est la caricature de l'art; jamais l'esprit français n'a mieux prouvé son impuissance à parler des grandes choses sans le secours de l'antiquité. On s'explique difficilement le cynisme répandu dans certains récits de l'*Heptaméron*, si peu dignes d'une princesse, d'une reine qui était, comme elle, en bonne odeur de vertu. Il est à penser que Bonaventure Despériers, son valet de chambre, auteur ingénieux et brillant des *Joyeux devis* et d'un livre impie, le *Cymbalum mundi*, qui a provoqué contre lui des poursuites auxquelles il a échappé par le suicide, avait mis la main à l'*Heptaméron.* Encore doit-on s'étonner que Marguerite ait consenti à laisser imprimer sous son nom des contes d'une impudeur parfois si révoltante.

Il faut reconnaître là un symptôme non équivoque du désordre des esprits et de l'ébranlement des croyances, signes précurseurs de l'invasion du protestantisme et de l'incrédulité.

Marguerite de Valois n'est pas la seule perle royale de ce nom qui enrichit l'écrin poétique du seizième siècle. Marguerite de Savoie, fille de François I^er^, et Marguerite de France, épouse répudiée de Henri IV, méritèrent par leurs talents les éloges des poëtes contemporains. Une autre Marguerite, qu'il ne nous est pas permis d'oublier, est Marguerite d'Autriche, « qui fut pour les Pays-Bas ce que François I^er^ fut pour la France [1] » et qui porta si haut l'art littéraire en Belgique que, sans la tyrannie espagnole, notre patrie pouvait devenir en poésie la rivale de la France, qu'elle éclipsa dans la musique. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus tard.

Comment la France n'aurait-elle pas été féconde en poëtes, quand les rois eux-mêmes se piquaient de poésie? C'était un goût héréditaire et qui passa de François I^er^ à Henri II, de Henri II à Charles IX [2], de sinistre mémoire, et qui s'infiltra dans les veines de Henri IV par sa mère, Jeanne d'Albret, fille de Marguerite de Valois. On sait que l'infortunée épouse de François II, Marie Stuart, avait aussi confié à la poésie ses adieux à la France et ses regrets de la fin prématurée d'un prince dont la mort emportait la moitié de son cœur en lui enlevant la plus chère de ses deux couronnes.

---

[1] *Discours préliminaire* aux *Mémoires de l'Académie belge*, t. I, anc. série, p. V.

[2] Les vers de Charles IX à Ronsard sont les plus beaux, les plus fermes, les plus élégants de cette époque.

L'influence de la cour répandit un vernis d'élégance sur le cynisme du langage. Les mœurs chevaleresques, remises en honneur par François Ier et par l'*Amadis* espagnol, roman favori du roi, traduit par la plume éloquente d'un des pères de la prose française, *Herberay des Essarts*, portèrent même quelques poëtes à célébrer l'amour platonique à la manière des Provençaux. Il y eut à ce sujet un véritable tournoi poétique, comme au temps des troubadours et du gai savoir, où l'on chanta sur tous les tons les attraits des belles et les douceurs de l'amour honnête et légitime. Antoine Héroët fut le principal champion, et c'est à lui que revient la palme. Mais ce n'est là qu'un accident sans portée : la poésie, dans ce siècle, ne pouvait se tenir longtemps sur les hauteurs de la métaphysique sentimentale, où elle ne s'était élevée que par un mouvement factice.

Les poëtes de cette époque, en marchant sur les traces de l'Italie dans le roman chevaleresque et dans le sonnet, prouvèrent combien l'imitation des littératures modernes est funeste aux nations qui ne se ressemblent ni par les mœurs, ni par le caractère.

Un seul conserva l'esprit et les traditions de Marot dans la poésie légère, c'est *Mellin de Saint-Gelais*, fils de poëte [1], abbé galant qui chanta, sous le règne de Henri II, les fêtes royales, les intrigues amoureuses et les séductions de la beauté. Imitateur des sonnets italiens, dont le goût fut importé en France par Catherine de Médicis, il s'amusa à broder des fleurs artificielles pour plaire aux dames de la cour. Licencieux dans ses épigrammes, pointilleux contre la cour de Rome, mordant contre les moines, railleur des maris, aimable auprès des femmes dont il recherchait les faveurs, c'est assurément là un mauvais prêtre, mais pour l'époque, c'était un charmant homme, un type de courtisan sous l'habit ecclésiastique, et sa conduite n'avait rien qui pût effaroucher la vertu d'une cour où la dévotion était à la mode. Chose étrange ! Saint-Gelais était un savant versé dans les sciences divines et humaines; et, malgré ses connaissances littéraires en grec et en latin, il est resté attaché au terre à terre de la poésie marotique, habillant à l'italienne les plus fades galanteries de l'esprit français, sans s'élever d'un vol soutenu à la grande poésie. En vérité, l'esprit sans le génie est une bulle de savon dont il ne reste rien dans la tête ni dans l'âme après qu'elle a jeté son fugitif éclat.

---

[1] Son père, Octavien de Saint-Gelais, qui vivait dans la seconde moitié du siècle précédent, était aussi un poëte léger devenu évêque d'Angoulême par la faveur de Charles VIII.

Un autre esprit aussi vaste que corrompu, enfanté par la Némésis du moyen âge sous le costume de polichinelle, entreprit de démolir toutes les traditions féodales et chrétiennes par la parodie. Bien que *Rabelais* appartienne à la prose, nous ne pouvons nous dispenser d'en parler ici, car *la Vie de Gargantua et de Pantagruel* est la satire des romans chevaleresques.

L'Arioste bourgeois de la France du seizième siècle personnifie les qualités d'esprit et les vices grossiers de l'époque. Tour à tour moine cordelier et bénédictin, médecin, bibliothécaire, secrétaire d'ambassade, chanoine et curé, la vie n'a été pour lui qu'une étrange bouffonnerie, une scène de carnaval qu'il a jouée, dit-on, jusque sur son lit de mort, devant le grand mystère du tombeau. Toute l'érudition de l'antiquité s'était accumulée dans sa tête, et tout le venin de la réforme avait coulé dans ses veines. Il n'était pourtant ni calviniste, ni catholique. Son scepticisme moqueur avait fait table rase de ses croyances. Sorti de la fange du moyen âge pour souiller de son rire infect la religion, l'humanité, la science, ce bouffon de génie trouva dans le désordre de ses pensées et de son style des idées neuves, profondes, universelles, marquées au coin du bon sens et revêtues d'une forme aussi originale qu'elle est souple et variée. Mais il y a dans cette débauche d'esprit tant de cynisme et d'ordure, qu'il faut pour le goûter avoir arraché de son âme la foi, la vertu, la pudeur.

Trimalcion descendu dans un taudis pour amuser la canaille de ses travestissements infâmes, et se roulant, après boire, dans l'orgie du festin : voilà Rabelais. Il a des mets savoureux, des liqueurs très-fines, mais il répand la lie sur tous les plats. Il écrit dans l'ivresse, sa pensée se grise et le fait extravaguer sur tous les sujets qu'il aborde. Sa plume avinée exhale l'odeur du vin qu'il a cuvé.

Malgré sa folie et malgré son érudition, Rabelais, imitateur des Italiens et des Grecs, est l'auteur le plus original que le vieil esprit gaulois ait créé. Tout son bagage scientifique ne l'a pas empêché de faire les délices de la populace aussi bien que des grands. Dans un siècle où tant d'hommes payèrent de leur vie leurs témérités religieuses, Rabelais put caresser à son aise la *dive bouteille*, et parvint à force de bouffonneries à désarmer la persécution.

CHAPITRE III.

L'ÉCOLE DE RONSARD.

L'auteur de *Gargantua* avait trouvé l'originalité dans l'imitation, en restant fidèle à l'esprit gaulois.

Nous allons voir surgir une école de poëtes qui, mus par une pensée généreuse, voulurent doter la France d'une poésie pindarique, en renonçant à l'originalité pour s'attacher à l'imitation servile des littératures classiques. C'était une noble ambition que de vouloir s'élever sur de fortes ailes à la sphère de l'art, au lieu de se contenter de raser légèrement la terre, comme l'école de Marot. Ces poëtes comprirent combien la langue de leurs devanciers était insuffisante pour exprimer les grandes pensées et les grands sentiments qui font la gloire de l'humanité. Mais ils oublièrent un principe fondamental : c'est qu'une langue, pour être durable, doit sortir de l'âme du peuple dont elle èst l'organe, et que rien n'est plus contraire à l'esprit de l'antiquité que l'imitation de ses formes et de ses fictions poétiques. L'ivresse de l'érudition étouffa la voix du bon sens, et Joachim Du Bellay, dans un manifeste célèbre, la *Défense et Illustration de la langue françoise*, proclama hardiment la déchéance de l'esprit gaulois, et poussant, après dix-neuf siècles, le cri de guerre de nos ancêtres contre la Grèce et Rome, il engagea la France à s'enrichir des dépouilles du temple de Delphe et du Capitole. O égarement de l'imagination humaine! Au moment de restaurer l'Olympe païen dans la littérature, on dit à la France : pillez, dévastez ce temple delphique; vous n'avez rien à craindre de cet Apollon muet et de ses oracles menteurs. Et voilà le dieu auquel les poëtes iront demander l'inspiration! Une telle poésie est jugée d'avance : ce sera un corps sans âme, un vase sans la liqueur, et quel vase! Vous en jugerez tout à l'heure. Mais auparavant, un mot sur la théorie de l'imitation, comme l'entendait la nouvelle école.

Imiter les littératures modernes, c'est renoncer à son originalité propre pour adopter des formes étrangères, pour affubler l'esprit national d'un costume d'emprunt. Or un peuple qui renonce à son génie, à son caractère, à ses mœurs, est un peuple qui s'abdique; et, s'il continue à marcher dans cette voie, il n'est plus digne d'être compté, dans l'histoire, au rang des nations. L'étude des anciens ne présente pas le même danger : ici on juge à froid, et l'on ne se passionne pour les idées et le style que quand on y saisit l'accent de la vérité. Mais si l'imitation devient matérielle, plus de spontanéité possible; et, au lieu de transformer sa langue, on la travestit.

Disons-le donc, l'imitation comme principe de l'art, l'imitation s'étendant à l'esprit et aux formes, est une cause d'infériorité irrémédiable pour une littérature.

Les Romains, disait Du Bellay, n'ont-ils pas imité les Grecs? Oui, répondrons-nous; mais les Romains avaient la même mythologie que les Grecs; et d'ailleurs Rome, en imitant la Grèce, s'est condamnée à une poésie factice qui jamais ne fut populaire. Si quelques hommes ont créé des chefs-d'œuvre impérissables, c'est qu'ils avaient en eux la flamme du génie et que l'image de la patrie, personnifiée dans un prince généreux et magnanime, exaltait leur imagination. La France, livrée aux horreurs des guerres civiles, était loin d'offrir, avant le règne de Henri IV, une semblable source d'inspiration poétique. Quoi qu'il en soit, le réformateur avait raison : les Romains étaient essentiellement imitateurs, de par les grossiers instincts de la foule. L'art n'était pas compris du peuple. On ne pouvait parvenir à former une véritable littérature nationale. Mais qu'aurait répondu Du Bellay si un homme de bon sens lui avait soumis cette simple question : Quel peuple et quelle littérature les Grecs ont-ils donc imités ? Les idées orientales propagées par les Pélasges furent dès l'origine marquées à l'effigie des Hellènes. Et n'est-ce pas pour s'appartenir qu'ils repoussèrent l'élément oriental représenté par les Pélasges et les Phrygiens, leurs ancêtres ? C'est pourtant à la Grèce que s'adressèrent surtout les poëtes de l'école de Ronsard. La langue grecque était alors à la mode : l'érudition voulait venger la reine des langues de l'abandon du moyen âge. L'esprit de liberté d'ailleurs, l'esprit de liberté qui fermentait dans toutes les têtes indépendantes, cherchait dans la Grèce son idéal. On se mit donc à disséquer l'ossuaire de la littérature grecque pour rendre la vie à la poésie française, dans une société que le tiraillement des croyances précipitait sur le cadavre de la civilisation antique. Si dans ce moment la France avait eu foi en elle-même, elle pouvait, en s'inspirant des traditions chrétiennes, retrouver dans la Grèce et dans Rome le trésor des idées humaines, et transformer la langue française en introduisant dans l'idiome populaire la force, l'énergie, la gravité, la majesté, l'harmonie, qui ne sont que la contre-empreinte des convictions profondes et du génie de l'art.

Au lieu de cette imitation féconde qui ne nuit en rien à l'originalité du poëte, que fit Ronsard, le chef de la *Pléiade* [1] græco-latine ? Un calque servile où les mots grecs et latins, prenant une physionomie française, vinrent grimacer dans un langage barbare qui ne fit que mieux ressortir la différence de l'esprit des peuples et des temps. Le poëte du moins fut conséquent avec lui-même, et il transporta dans la France les mœurs, les usages, les idées, les institutions, les croyances de l'antiquité. Jamais plus étrange défi ne fut jeté à une nation par une bouche d'homme. Mais ce qu'il y a de plus étonnant et de plus instructif à la fois, c'est l'enthousiasme qu'excita Ronsard chez ses contemporains. Aucun poëte ne fut plus encensé; et, notez ce point, on n'admira en lui que ses défauts. Quand dans ses monstrueux assemblages de substantifs ou d'épithètes que repousse la langue française, Ronsard écrivait :

---

[1] Les six autres étoiles de cette *Pléiade* (nom qu'ils s'étaient donné à eux-mêmes par une réminiscence classique des Alexandrins) étaient Du Bellay, Jodelle, Baïf, Remi Belleau, Amadis Jamyn et Pontus de Thiard.

> Du moulin brise-grain la pierre ronde-plate,

ou quand il regrettait de ne pouvoir dire en français :

> Ocymore, dyspotme, oligochronien,

ou quand il s'écriait dans un transport amoureux :

> Estes-vous pas ma seule *entéléchie !*

les savants ébahis se pâmaient d'admiration. C'était la merveille du siècle. Scaliger, Lambin, de Thou, L'Hospital, Montaigne lui-même voyaient en lui un nouveau Pindare. Pasquier déclarait que rien n'était à retrancher de ses œuvres. Le Tasse, ébloui de sa gloire, lui soumettait humblement les premiers chants de la seule épopée moderne comparable à l'Iliade, et sous plus d'un rapport supérieure à l'Énéide : *la Jérusalem.* Les contemporains sont donc incapables d'apprécier leurs poëtes! Malheur aux poëtes à la mode; enivrés par la flatterie, ils exagèrent leurs défauts : le seul côté par lequel ils soient imitables. Et la postérité, se plaçant au point de vue de la raison qui ne porte pas le costume des siècles, ou jugeant à travers le prisme de la vanité contemporaine, dédaigne ces œuvres passées ou les trouve ridicules comme la défroque usée d'un temps qui n'est plus : c'est le sort de tout ce qui se soumet à ce tyran de l'opinion qu'on nomme la *mode.*

Ronsard se trompait grossièrement d'ailleurs sur la première condition de toute poésie : la conformité avec le sentiment populaire. L'imagination et la sensibilité sont des facultés universelles. Loin d'être particulières aux savants, elles sont plutôt le privilége des ignorants qui n'obéissent qu'à leurs instincts, à leurs impressions, à leurs sensations. Les facultés poétiques tiennent au corps autant qu'à l'esprit. Or qu'y a-t-il de plus impopulaire qu'une langue vivante calquée sur une langue morte? Plus Ronsard était incompris, plus il se croyait élevé au-dessus de la foule : l'*odi profanum vulgus*, maxime fatale au génie, était sa devise. L'orgueilleux poëte, en comptant sur les suffrages des savants, devait être cruellement déçu dans ses calculs; car il arrive un jour où la science, éclairée par la lumière du bon sens, ne cherche dans les œuvres littéraires que la manifestation de l'esprit humain aux différentes époques de l'histoire des peuples. Et quand elle voit la littérature se séparer des forces vitales de l'humanité, pour habiller d'un costume antique travesti à la moderne un corps sans vie, elle se demande avec étonnement : Quelle est donc cette caricature qu'on nous donne pour l'image d'un peuple? Elle hausse les épaules et retourne contempler l'homme dans le milieu où l'a placé la Providence.

Cependant l'homme est tellement incapable de se soustraire à l'influence de son siècle, que ce poëte, d'une inspiration si peu française, fut précisément l'incarnation de son époque. Son succès le prouve. Le peuple alors n'était qu'un élément flottant; l'opinion publique, cette puissance des nations modernes, n'était pas encore formée. L'esprit national n'existait pas. Qu'y a-t-il de moins français que ce double fanatisme d'un côté, et ce scepticisme indiscipliné de l'autre? Le règne de Catherine de Médicis, princesse italienne, a vu s'accomplir des événements où le Nord et le Midi, l'Allemagne et l'Espagne étouffèrent l'esprit français dans des flots de sang. Quelle direction pouvait prendre la littérature au milieu de toutes ces divergences antinationales? Une seule lumière guidait les grandes intelligences à travers les ténèbres du présent : c'était la tradition græco-latine. L'érudition était le seul aliment de l'esprit. La poésie de Ronsard répondait à cette tendance : c'est là le secret de la réputation colossale du chef de la Pléiade.

Cette fièvre d'imitation étrangère n'avait qu'un tort : l'exagération. La France devait s'assimiler le suc des littératures classiques pour faire monter dans sa langue la séve puissante de l'humanité. Mais pour atteindre ce résultat, il fallait établir l'ordre au sein de ces éléments confus qui aspiraient à la direction de la société.

L'unité française, représentée par la royauté, devait soustraire la langue littéraire aux caprices de la fantaisie individuelle. Ronsard, qui comprenait ce besoin d'unité, céda aux suggestions de la vanité, et, sous prétexte d'enrichir la langue et de lui faire tout exprimer, il alla fouiller dans tous les patois de la France qu'il prenait pour autant de dialectes; il étudia les termes des différentes professions et chercha surtout à ennoblir le langage en se servant des mots employés pour désigner les professions nobles. C'était confondre, selon l'expression d'un judicieux critique, *la noblesse du langage avec le langage des nobles* [1]. Ronsard ignorait que le secret de la dignité du style est dans l'élévation des idées et la noblesse des sentiments. Tout était matériel dans ses innovations. Rendre le vocabulaire français aussi volumineux que celui des langues anciennes, était toute son ambition. De là cet amalgame de mots grecs, latins, italiens et de tous les patois provinciaux jetés pêle-mêle dans le moule antique; de là ce mélange bizarre d'emphase et de trivialités.

Les *odes* pindariques et la *Franciade* de Ronsard sont des œuvres indigestes où l'inspiration est noyée sous une avalanche de mots barbares, où l'on sent que l'auteur construit un corps de langage avant de songer à lui donner la vie. Cependant quand l'idée jaillit avec l'expression, on trouve dans cette poésie sérieuse des traits de grandeur jusque-là inconnus en France; mais c'est qu'alors le poëte se dégage du fardeau de l'érudition et se fait l'interprète des sentiments humains ou des événements qui se déroulent sous ses yeux. Partout ailleurs la phrase poétique s'embarrasse dans des constructions forcées et dans un système d'inversions qui en rend la lecture insupportable.

Ronsard a donné aussi dans les subtilités sentimentales des sonnets italiens, à la manière de Pétrarque. Et, malgré ses prétentions au style grave et sévère, il a payé tribut à la galanterie française dans des pièces légères et spirituelles qui sont, comme l'a montré M. Sainte-Beuve, la partie originale de son talent. Le jugement qu'en a porté Boileau n'est pas complet. Il y a deux hommes dans Ronsard : l'imitateur servile de l'antiquité et le poëte français gracieux et élégant, le poëte anacréontique cherchant dans ses impressions personnelles l'inspiration fugitive mais vraie où l'on sent battre un cœur sous la transparence d'un style plus limpide que dans ses odes pindariques. Son siècle l'a empêché de suivre ses instincts poétiques et de s'affranchir de l'imitation matérielle. Il ne se faisait pardonner ses poésies légères qu'en accablant ses pièces sérieuses du lourd bagage de l'érudition.

---

[1] M. Nisard, *Histoire de la littérature française.*

Malgré l'insuccès de ses innovations linguistiques et littéraires, Ronsard conserve l'honneur d'avoir importé l'*ode* en France. Les principales formes lyriques sont dues à son initiative. Malherbe n'a fait que les épurer par son goût sévère. Si le chef de la Pléiade n'a pas eu assez de génie pour produire des œuvres durables, il a du moins inspiré à son siècle la noble ambition de rivaliser avec les anciens. Grâce à lui, la poésie apprit à exprimer avec dignité des pensées graves et des sentiments nobles. Sans doute, il a perdu son temps à construire une langue impossible avec des éléments disparates; mais quand cet édifice grotesque, miné par le ridicule, s'est écroulé au bruit des sifflets, d'autres architectes mieux inspirés choisirent parmi ses débris des matériaux confus qui, façonnés par des mains habiles, servirent de bases à des constructions solides.

Parmi les poëtes de la Pléiade, il en est deux qui se sont rendus célèbres à des titres divers : Baïf, par sa tentative d'asservir le vers alexandrin à la mesure et au rhythme de l'hexamètre antique; Du Bellay, par l'importation du sonnet italien. Baïf méconnut le caractère vif et rapide de la langue française, où seule la dernière syllabe des mots est accentuée; ce qui fait que l'ïambe et l'anapeste remplacent le dactyle et le spondée. Du Bellay, qui fut le promoteur de la réforme littéraire, mit plus de réserve que Ronsard dans ses innovations. Doué d'une veine facile et féconde, ses contemporains, c'est tout dire, le plaçaient à côté et presque sur la même ligne que Ronsard; et vraiment, le chef de la Pléiade, malgré ses prétentions, n'avait que par intervalles le naturel, la douceur et la grâce de celui qu'on surnomma l'*Ovide français*. Du Bellay connut aussi l'énergie et l'élévation. Sa sensibilité vraie, son humeur satirique provoquée en lui par le spectacle de l'injustice et de l'intrigue, l'élégance, l'harmonie, la dignité de son style et sa modestie d'écrivain lui ont mérité les sympathies de la postérité. Les vers latins qu'il avait composés à Rome, dans la maison du cardinal Du Bellay, son oncle, peuvent être comptés parmi les meilleurs de l'époque.

Une question se présente ici : il faut la résoudre. Comment se fait-il que les poëtes de l'école de Ronsard ne trouvent l'inspiration dans la haute poésie qu'en ressuscitant le brillant fantôme de la mythologie païenne au milieu d'un siècle chrétien? Ces poëtes étaient-ils donc des sceptiques que le fanatisme poussait à déserter leurs croyances? Nullement. Ils appartenaient pour la plupart au clergé, soit comme simples clercs, soit comme abbés, soit comme prélats. Mais c'étaient des abbés et des prélats de cour. Que voyaient-ils autour d'eux? Des intrigues galantes, et il était de bon ton qu'ils y fussent mêlés. Voilà les événements graves qui s'offraient à leur muse courtisanesque; aussi réussirent-ils dans le genre anacréontique. Mais ils voulaient suivre le vol de Pindare, et pour cela il fallait évoquer les grandes images de la religion et de la patrie. Le pouvait-on à la cour des Valois et sous l'influence de Catherine de Médicis? Les intérêts de la couronne ne l'emportaient-ils pas sur ceux du ciel? N'était-on pas disposé à abandonner l'Église, si ce sacrifice importait au salut du trône? Après cela, le palais des rois de France pouvait-il être l'asile de la piété? On était dévot par hypocrisie ou par superstition. Mais alors la dévotion s'alliait à merveille au plaisir. On croyait avoir tout fait quand on avait entendu la messe et récité son chapelet. La dévotion mondaine n'a jamais inspiré en poésie une œuvre d'enthousiasme viril.

La dévotion ainsi entendue est à la piété ce que le corps est à l'âme : l'une est la religion des sens, l'autre la religion du cœur. Avant d'être dévots, soyons pieux. Ces sentiments là n'étaient pas connus des poëtes du seizième siècle, qui fréquentaient l'Église et la cour, mais n'avaient jamais versé une larme bénie au pied de la croix.

Si l'inspiration religieuse ne visitait pas ces chantres du plaisir, la flamme du patriotisme pouvait-elle embraser leur imagination, quand la patrie était en proie à tous les déchirements de la guerre civile? Un fanatisme étroit, haineux, brutal, faisait bien briller parfois leurs vers comme la lame d'un poignard, mais ils retombaient bientôt dans toutes les puérilités de la mythologie et dans toutes les langueurs du sonnet italien. Seul peut-être Du Bellay eut l'âme d'un Français. Il est le premier qui ait fait retentir le nom de PATRIE, le plus beau mot de la langue après celui de Dieu.

Le grand malheur de la France à cette époque, est de n'avoir pas trouvé dans son sein un seul homme de génie, mais partout et toujours des hommes d'esprit. S'il s'était trouvé en France, dans la seconde moitié du seizième siècle, un poëte de génie, il aurait, comme le Dante, le Tasse ou l'Arioste, chanté le christianisme et la chevalerie pour restaurer la foi dans l'esprit et dans le cœur des hommes, et faire refleurir l'héroïsme sur cette terre jadis si féconde en héros. La France s'était laissé enlever par l'Italie les deux plus grands héros chevaleresques de l'Europe : Roland et Godefroid. Ce dernier appartient à la Belgique : c'est la plus belle de nos gloires; mais que pouvait la Belgique, quand sa foi était livrée aux tiraillements du protestantisme et sa liberté étouffée par le despotisme de l'Espagne?

Au lieu de s'inspirer de ses traditions glorieuses et des chants de ses trouvères, que faisait la France? Après une imitation maladroite et servile de l'antiquité classique, ses poëtes, pour plaire à la cour, s'étaient jetés, sur les traces de Pétrarque, dans tous les raffinements de la galanterie et du sentimentalisme. Mais ce qui dans Pétrarque était de la passion, et la passion de l'âme amoureuse de la beauté idéale, n'était plus pour les poëtes du seizième siècle que la poésie du sensualisme en sonnets fades et doucereux. La langue française à peine formée semblait, au milieu des guerres civiles, condamnée à une irremédiable décadence. « Tous ceux qui écrivent aujourd'hui, » disait un écrivain célèbre du temps, le cardinal Duperron, « ne font rien qui vaille; ils sont niais ou fanatiques. »

Desportes et Bertaut. — Desportes et Bertaut furent les rois du sonnet. Boileau fait erreur quand il les présente comme ayant déserté le drapeau de Ronsard :

> Ce poëte orgueilleux trébuché de si haut,
> Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.

Ronsard était encore sur son piédestal au temps de Desportes, et le célèbre abbé de Tiron n'entendait pas répudier l'héritage du maître. Seulement, au lieu de charger sa lyre du fatras pédantesque de l'érudition, qui n'était ni dans son tempérament, ni dans le goût de la cour efféminée de Henri III, il préféra marcher à la suite de Ronsard dans les sentiers de Pétrarque, pour y cueillir les fleurs mignardes de la galanterie. Les tourments d'amour créés par l'imagination italienne doublée de l'esprit français furent le thème éternel des chants lyriques de Desportes que sa grâce naïvement maniérée, sa mollesse, son éclat tempéré et son langage correct firent goûter de ses contemporains déjà fatigués de Ronsard. Type du poëte courtisan, M. de Tiron, en flattant les vices de ses maîtres, parvint à une fortune colossale. C'était un épicurien raffiné ; mais quand il célèbre ses amours, il laisse éclater parfois au milieu de ses mignardises l'accent de la passion. On se demande comment il sut accommoder avec les exigences de sa profession ses mœurs relâchées ! Mais on est fatigué de remuer la fange du seizième siècle, et l'on appelle de tous ses vœux le moment où la religion, de force ou de gré, sera soustraite à l'action du pouvoir.

L'exemple de Desportes a été funeste à la poésie. Un déluge de sonnets inonda la France sous le règne de Henri III ; mais les faveurs royales ne descendirent pas sur tous ces poétereaux affamés, dont les vers méritaient de rester dans les bas-fonds de la littérature. A la fin de sa carrière, Desportes, après avoir bien joui de la vie, tourna vers Dieu ses pensées, et traduisit les Psaumes pour chanter les louanges du Très-Haut sur une lyre consacrée aux amours de la terre et dont les cordes amollies ne pouvaient frémir au souffle de l'inspiration religieuse.

Boileau a associé le nom de Bertaut à celui de Desportes ; il est en effet de la même école dans l'élégie et la chanson ; mais il est loin de la verve amoureuse de M. de Tiron. Il parait céder à la mode plutôt qu'à l'instinct du poëte. Il ressemblerait à ces *fous de sens rassis* dont parle Boileau, s'il n'eût été trop sage pour mériter ce nom. Son style poli, clair et correct, quoique souvent lourd et prosaïque, fut un progrès pour la langue. S'il n'avait pas l'imagination brillante, il connut du moins dès sa jeunesse la mélancolie des regrets; et c'est à cette sensibilité vraie qu'il dut sa part d'immortalité. Il serait difficile de citer de lui une pièce entière; une strophe sortie du cœur l'a préservé de l'oubli.

Le sage poëte, pour mettre ses pensées en harmonie avec son caractère sacré, n'avait pas tardé à renoncer aux fades larmes que distillait sa plume, héritière de Desportes. C'est que Bertaut ne fut pas seulement abbé; il eut charge d'âmes en devenant évêque de Séez [1]. Il faut le dire à son honneur : il offrit dans la poésie sérieuse les premiers modèles de versification française. Les traditions chrétiennes et nationales lui inspirèrent de grandes pensées et de mâles accents dans un langage faible en couleurs, mais ferme, abondant et choisi. Ses paraphrases des Psaumes, ses chants funèbres et ses fragments épiques, tels que la *Conversion*, l'*Assassinat de Henri IV* et la *Soumission de Paris*, sont empreints d'un caractère grave, solennel, énergique. Son éloge de saint Louis est un morceau de haute poésie qui semble écrit d'hier. L'œuvre de Malherbe était enfin possible.

Gardons-nous cependant de prendre Bertaut pour un réformateur. Il n'en avait ni le talent, ni le caractère, ni le sens critique. La gravité de sa seconde manière ne l'empêcha pas de servir de modèle aux plats rimeurs du règne de Louis XIII; il fut l'ancêtre de tous ces coryphées du *bel esprit :* les Scudéri et les Colletet qui, en s'autorisant de son exemple, retardèrent, malgré Malherbe, l'éclosion du génie de Corneille et la formation de la grande poésie du siècle de Louis XIV.

Le seul homme qui, sous le règne de Henri III, eût été capable d'imprimer une direction nouvelle à la littérature, s'il n'eût fait des lettres un passe-temps, c'est le cardinal Duperron, que M. Sainte-Beuve a surnommé le *Bernis* du seizième siècle, en ayant soin d'ajouter qu'il en fut un peu le *Fontanes* pour le goût. Cet esprit supérieur, aussi versé dans la littérature que dans la politique et dans la théologie, et qui réunissait le don de la parole au don du style, n'a eu que le tort de céder au travers de l'époque, en imitant l'afféterie italienne. Il avait l'imagination plus haute et plus riche que Malherbe, et son style, aussi poétique que correct, savait au besoin prendre le vol des prophètes [1]. Mais il n'eut pas le courage de résister à la mode, ce tyran suborneur qui condamne à l'indifférence ou au mépris de la postérité quiconque s'asservit à son empire.

---

[1] Desportes avait refusé l'archevêché de Bordeaux, pour ne pas avoir charge d'âmes. « Mais vos moines, lui dit-on? — Oh! bien, eux, répondit l'abbé de Tiron, ils n'en ont pas. »

Le théâtre au seizième siècle.

Nous avons vu l'école de Ronsard ressusciter le lyrisme et l'épopée à l'imitation des anciens, mêlée à celle de l'Italie moderne. C'est le lyrisme qui domine, conformément aux tendances de l'époque. Cependant la Pléiade, résolue à restaurer toute la grande poésie classique, ne pouvait oublier le drame que le génie de l'action avait enfanté dans toute l'Europe au seizième siècle.

Les mystères du moyen âge étaient tombés sous les sarcasmes de la réforme, qui tournait en dérision les choses saintes naïvement travesties sur la scène par des gens ignares autant que grossiers. L'arrêt du Parlement, qui proscrivit, en 1548, les sujets tirés de la sainte Écriture, fut, nous l'avons dit, le coup de mort du drame religieux. Les *moralités* de la basoche, où l'abstraction s'incarnait sous des noms allégoriques, étaient trop en dehors de la réalité pour entretenir la curiosité populaire. Les *farces* et les *sotties* des *Enfants sans souci* avaient le don d'attirer la foule, mais l'esprit d'opposition politique y éclatait avec tant de liberté que, pour fermer ce soupirail, François I^er^ se vit forcé d'avoir recours à la censure.

---

[1] Lisez plutôt son imitation du psaume 183, pleine de si grandes images.

Les circonstances ne pouvaient être plus favorables à la restauration du théâtre antique. La tragédie grecque fut inaugurée en 1552 par la *Cléopâtre* de Jodelle, le plus jeune et un des plus ardents réformateurs de la Pléiade. Ronsard lui-même avait donné l'éveil en traduisant sur les bancs de l'école le *Plutus* d'Aristophane. Les destinées de la tragédie française étant étroitement liées à celles de la tragédie classique, l'apparition de la *Cléopâtre* est une date dans l'histoire du drame. Il ne faut pas demander ce que fut ce premier essai. La seule gloire que revendiquait l'auteur était celle de copier le plus fidèlement possible ses modèles. Ce n'était donc qu'un mécanisme agréable aux savants, mais incapable d'intéresser la foule; car il y manquait ce qui fait la vie : les mouvements de l'âme, le jeu des passions. Le lyrisme caractérise à ce point l'époque de Ronsard, que les chœurs sont la partie vitale de ces imitations grossières. Les lois sévères des unités résultaient de la présence continuelle du chœur sur la scène. La langue encore incertaine traduisait mal la gravité antique; mais les hommes initiés à l'étude des anciens y rafraîchissaient leur mémoire sous la magie des souvenirs. La *Cléopâtre* obtint un succès de collége comme la *Didon* du même auteur. Après la représentation de cette dernière tragédie, les érudits firent à Jodelle une ovation dithyrambique. Un bouc couronné de lierre fut immolé dans un banquet joyeux, pour que rien ne manquât à cette résurrection de la tragédie grecque.

Garnier, continuateur de Jodelle, marcha dans la même voie, sans s'affranchir du joug de l'imitation. Il y a progrès cependant, non dans la conduite de l'action, mais dans le style plus noble et plus correct, et dans la recherche d'idées philosophiques applicables à la situation sociale.

C'est la tragédie latine, la tragédie de Sénèque que Garnier prit pour modèle, par conformité de caractère et par analogie de sujets avec les événements contemporains. Les guerres civiles de Rome lui fournissaient des allusions aux guerres religieuses qui ensanglantèrent la France sous les règnes de Charles IX et de Henri III. Ce système d'allusions est un puissant moyen d'action sur les masses; et si la tragédie classique avait pu dès ce temps devenir populaire, Garnier eût rendu de grands services à son pays en inspirant une légitime horreur pour ces luttes fratricides aussi odieuses à la nature qu'elles sont coupables devant Dieu.

Garnier introduisit sur la scène française une nouveauté qui allait transformer le drame : il supprima dans la tragédie de *Bradamante* les chants du chœur qui faisaient partie intégrante du système théâtral des anciens.

Une autre innovation qui fait le plus grand honneur à Garnier, c'est la mise en œuvre d'un sujet biblique : la *Juive*. Voilà une entreprise hardie dans ce siècle de pédantisme, où rien ne paraissait beau que ce qui n'était pas français. La *Cléopâtre* n'était qu'un pastiche; le symptôme seul avait une valeur significative : l'esprit français voulait se discipliner. Mais la pensée créatrice qui s'inspire de ses propres croyances n'était pas dans cette servilité timide qui abâtardit le génie.

La première tragédie dont la France ait sujet d'être fière est la *Juive* de Robert Garnier, parce qu'elle se rattache aux traditions chrétiennes. Ce n'est pas qu'on puisse considérer cette pièce comme un chef-d'œuvre; les temps ne sont pas mûrs encore pour la scène française. Cependant si l'on considère la *Cléopâtre* comme le point de départ du drame classique en France, la représentation de la *Juive* est une date bien plus importante dans l'histoire de la tragédie. Les contemporains en ont jugé autrement, grâce au sot orgueil d'une érudition qui sacrifiait l'esprit moderne au culte de l'antiquité. Pour nous qui avons l'expérience des siècles, nous reconnaissons que la poésie ne peut vivre qu'à la condition de se conformer aux mœurs et aux croyances des peuples. Dérober aux anciens leurs secrets dans l'art de la composition et du style, puis recomposer l'image de l'humanité en empruntant à leurs œuvres ce qui est de l'homme, et leur laissant ce qui n'est que grec ou romain, voilà la seule imitation féconde; mais rétablir en littérature l'esprit du paganisme au sein des sociétés chrétiennes, c'est le plus plat des anachronismes et le principe le plus antipoétique qu'on ait imaginé. Nous en reparlerons. Constatons, en attendant, que les tragiques français ne devront leurs chefs-d'œuvre qu'à l'esprit chrétien, parce que là seulement ils trouveront l'originalité. Garnier s'est surpassé dans la *Juive*, Du Ryer dans *Saül*, Corneille dans *Polyeucte*, Racine dans *Esther* et *Athalie*, Voltaire dans *Zaïre*. Ces titres sont toute une révélation; mais ne devançons pas les siècles, et achevons de tracer la physionomie du drame, à l'époque de la renaissance.

Après Garnier, le théâtre ressentit le contre-coup des discordes civiles, et la tragédie, comme une bacchante échevelée, vociféra les cris de mort qui retentissaient dans la rue. Ces drames étaient des pamphlets politiques destinés à fanatiser la foule par le spectacle des supplices, tels que ceux de Coligny, de Guise, de Marie Stuart. Henri III était voué à l'exécration publique, et signalé ainsi au poignard régicide. La réforme eut aussi ses drames assaisonnés de sanglantes invectives à l'adresse de la cour de Rome et de la Ligue. C'était un feu roulant d'injures et de diatribes, où les passions de la place publique étaient transportées sur la scène. Dans un semblable désordre, que devenait la règle? L'art pouvait-il être respecté quand la réalité l'écrasait de tout son poids? Si la passion avait fait un instant place à la réflexion, n'aurait-on pas compris dès ce moment qu'un théâtre national doit se créer ses règles à lui-même, en conformité avec ses mœurs et ses idées, et que le costume dramatique des anciens n'est pas fait pour les modernes? Mais non, l'étoffe de la tragédie avait été taillée par l'école de Ronsard sur le patron des Grecs, et les maladroits imitateurs de Garnier jetèrent le seizième siècle au milieu des chœurs qui perpétuaient le souvenir de l'antique dithyrambe. La choristique se maintint jusqu'au commencement du dix-septième siècle, où Claude Billard mit en scène la *Mort de Henri IV* avec des chœurs de maréchaux et d'officiers du parlement.

Quand le règne de Henri IV rétablit l'ordre, la confiance et la paix, le drame, renonçant à la vie réelle qui n'offrait plus d'aliments tragiques, sembla se détacher du système introduit par Jodelle. Dès lors, navire sans boussole, il vogua dans toutes les eaux, revint sur ses pas et parcourut tour à tour, au gré des vents qui soufflaient dans ses voiles, des régions encore inexplorées. On vit renaître, sous forme de tragédie, les *mystères* du moyen âge. De tous ces drames religieux le seul qui mérite d'être cité est le

Sacrifice d'Abraham de Théodore de Bèze, un des chefs du protestantisme français; mais, quelle que soit l'énergie de cette conception, où le sombre roi des enfers apparaît déjà sous des traits miltoniens, c'est moins un drame qu'un dialogue tragique.

A côté de ces essais de théâtre religieux, de nouvelles formes se produisirent sous la double influence de l'Italie et de l'Espagne. Le contact des peuples, en accroissant les lumières, accélère la marche de la civilisation. Philippe II s'était abusé dans son espoir de subjuguer la France pour en faire un des fleurons de sa couronne; ses soldats avaient reculé devant le Béarnais; mais en s'éloignant, ils avaient laissé derrière eux la forte trace de leurs pas. L'esprit français avait reçu l'empreinte de l'imagination castillane; en sorte que, vaincue dans le domaine de la politique, l'Espagne triompha sur le terrain de la littérature. Noble conquête qui, pour les deux peuples, valait mieux que celle des armes, car elle enrichissait l'un en grandissant l'autre. Les deux races se tendaient la main par-dessus les Pyrénées. C'est de cette union féconde que naîtra plus tard le génie du grand Corneille, mais, hélas! garrotté dans les chaînes du drame antique. Que n'a-t-il été donné à Corneille de se lever dans sa gloire, comme Lope de Véga, Caldéron et Shakespeare, à cette heure propice où le génie n'avait plus d'entrave; où se rencontraient tous les systèmes; où tous les éléments dramatiques fermentaient comme le métal en fusion, attendant le moule pour y couler la statue!

C'était le moment d'établir un théâtre national exploitant les événements de l'histoire et les grandes fictions de la chevalerie; mais la France qui, pour construire l'édifice, avait besoin d'un architecte, ne trouva qu'un manœuvre. Alexandre Hardi, pendant trente ans, alimenta la scène, et ne réussit pas à faire un chef-d'œuvre. Égal en fécondité à Lope de Véga, il se souciait peu de la perfection, pourvu qu'il excitât la curiosité publique. C'était un spéculateur : que n'est-il né au dix-neuvième siècle! il eût vendu mieux encore sa marchandise. Le public d'alors était aussi peu difficile que le public d'aujourd'hui. Il demandait au poëte dramatique des distractions et des émotions et faisait bon marché du reste. Aussi était-il servi à souhait. L'immoralité la plus révoltante, les plus monstrueuses horreurs s'étalaient impunément sur la scène. Le répertoire de Hardi appartenait pour le fond soit à l'antiquité, soit à l'Espagne ou à l'Italie. Le poëte n'avait donc aucun mérite d'invention. Quant à l'art de la composition et du style que pouvait-il être, alors que l'artisan fabriquait ses drames en quelques jours, que dis-je? quelquefois même en quelques heures, selon les besoins du moment et les nécessités de la vie? Quoi qu'il en soit, c'était un habile ou plutôt un adroit arrangeur, qui possédait l'*entente scénique* et savait amener une situation saisissante, un coup de théâtre, un mot à effet. Chez lui c'est affaire de métier. Cela ne grandit pas le poëte d'une coudée. Néanmoins, en imitant l'Espagne plutôt que l'Italie, il donne à ses pièces une teinte énergique et atteint parfois la grandeur. Il a, au milieu d'incorrections sans nombre, des vers d'une facture déjà toute cornélienne; mais, faute de travail et de génie, il ne se soutient pas. Le plus souvent il n'évite la vulgarité que pour tomber dans l'emphase. Malgré tous ces défauts, on peut le dire, le drame a fait un grand pas. Il est sorti de la servilité classique du système de Jodelle et de Garnier, pour suivre les traces de l'Espagne. La tragédie, il est vrai, reste dans l'ornière antique avec la loi des unités; mais les chœurs ont disparu pour élargir la sphère de l'action. Dans la *tragi-comédie*, mélange de sérieux et de bouffon, comme la tragédie bourgeoise, les sujets sont modernes; les incidents s'y multiplient; l'espace et le temps n'ont plus de limites déterminées. Mais tout cela marche au hasard et n'a d'autre but que de varier le spectacle. Cervantes et Lope de Véga sont mis au pillage et traduits sans discernement. La *pastorale* ne diffère de la tragi-comédie que par les mœurs arcadiennes et l'introduction des divinités champêtres, à l'instar de l'Italie. Sous ces trois formes dramatiques, Hardi a composé, au témoignage de Scudéri, son admirateur, huit cents pièces, dont quarante et une seulement ont été imprimées. *Marianne*, où les beautés du moins sont plus saillantes que les défauts, est déjà, pour le fond comme pour la forme, la pierre d'attente du grand Corneille.

La *comédie*, si conforme au caractère jovial et satirique de l'esprit français, fut supérieure à la tragédie au seizième siècle. La raison en est simple : la comédie ne peut s'inspirer que des mœurs présentes; de là son empire sur la foule. Si les érudits avaient prétendu suivre pas à pas Plaute et Térence, ils auraient révolté le bon sens public et fait rejaillir sur eux ce ridicule d'emprunt sans application à la société moderne.

La comédie, en se régularisant, ne renonça pas aux farces du moyen âge, dont le succès de fou rire avait le don d'attirer les masses. Les traditions de l'esprit gaulois, fécond en traits piquants de spirituelle malice contre les moines et les maris, étaient exploitées dans des intrigues bouffonnes dont la bourgeoisie faisait les frais. Quant aux événements publics, ils étaient trop sérieux pour donner matière à des plaisanteries de théâtre. En l'absence d'une société formée et de caractères livrés à eux-mêmes, le cadre de ces pièces était assez uniforme. Jodelle avait composé sur le modèle antique une comédie pleine de gravelures, intitulée *la Rencontre.* Les auteurs en renom, Jean de La Taille et Larivey, imitèrent la comédie italienne qui, sous la plume de Bibbiena et de Machiavel, avait du moins le mérite d'être moderne et de fournir des canevas ingénieux et des types plaisants. Mais la licence du théâtre italien entraîna les comiques français dans une immoralité trop indigne de la poésie. A part la vivacité du dialogue et les joyeuses saillies de l'esprit qui, dans les comédies en prose de Larivey, ce précurseur de Molière, éclataient avec une verve si pétillante, tout est malsain dans la comédie du seizième siècle. Le langage de la plaisanterie était français du moins : c'est un mérite dont il faut tenir compte dans un temps où l'érudition défigurait si étrangement la langue et l'esprit français.

Dubartas. — Il eût fallu le bon sens et la verve d'Aristophane pour ramener la poésie sérieuse au culte des traditions nationales. On n'aurait pas vu la province exagérer encore les écarts de la Pléiade en accumulant dans un chaos scientifique la mythologie païenne et les souvenirs du christianisme. N'est-il pas déplorable qu'une imagination aussi riche et une aussi grande âme que Dubartas se soit usée à enfanter cet immense tohu-bohu cosmogonique de la création du monde, où toutes les transformations du globe et les forces de la nature, les êtres et les éléments qui composent l'univers sont exposés et décrits selon Hésiode, Ovide et Moïse, avec un incroyable fatras pédantesque, dans un langage emphatique et barbare, dont rien ne peut donner l'idée. Et voilà un poëme qui, en dix ans, obtint trente éditions et fut traduit dans toute l'Europe comme un prodige. C'était un prodige, en effet, mais un prodige d'extravagance.

Un autre écrivain de province dont l'âme fut dévastée par les passions du temps, *Agrippa d'Aubigné*, fit éclater, du sein des nuages de sa langue inégale, abrupte, vigoureuse, les éclairs et la foudre de l'indignation. Il s'est inspiré de Ronsard, de l'étude des anciens, des romans allégoriques et de la Bible. Protestant fanatique, il a voué une haine implacable au catholicisme, malheureusement aussi violent que ses adversaires. La colère est la muse de cet autre Juvénal. Sous le nom de *Tragiques*, il composa une satire politique et religieuse, bizarre assemblage d'éléments mythologiques et théologiques où règne une étrange confusion. La passion du sectaire et le courage du soldat impriment à sa parole je ne sais quelle sauvage énergie qui le font voir à chaque vers le glaive à la main, la menace à la bouche et les pieds dans le sang.

Il y a progrès néanmoins chez ce poëte qui n'écrit pas pour montrer son habileté à parcourir le clavier du style. La pensée et le sentiment qui jaillissent à flots pressés de son âme ardente se creusent un lit profond où les mots bouillonnent et débordent sous l'assaut des idées. On sent que l'alliance du fond et de la forme, loi suprême de l'art littéraire, est sur le point de s'accomplir. La langue est encore inculte, mais sous cette rude écorce circule une séve puissante qui répand la vie dans cette production née au milieu des orages d'un siècle égaré.

CHAPITRE IV.

RÈGNE DE HENRI IV.

La Satire Ménippée. — Regnier. — Malherbe.

Les luttes politiques et religieuses vont se calmer. Tout va rentrer dans l'ordre. L'unité française sera constituée et la société civile organisée par le triomphe de la monarchie. Ce résultat fut l'ouvrage de Henri IV. La conversion de ce roi sympathique aux huguenots fut-elle sincère? Nous l'ignorons. Dieu seul sait lire au fond des cœurs. Mais si les apparences ne sont pas trompeuses, Henri IV qui, par une double apostasie, avait déjà renoncé au protestantisme pour s'y jeter de nouveau, quand le triomphe de son parti lui paraissait assuré, ne se convertit définitivement au catholicisme que dans l'intérêt de son ambition. Le clergé était d'ailleurs pour le trône un meilleur appui que le parti réformiste, qui avait recruté dans son sein la noblesse féodale. Quoi qu'il en soit, au point de vue social, sa conduite était le seul dénoûment possible d'une crise qui menaçait de diviser le pays au profit de l'Espagne. L'instinct national sentit le piége et précipita la France dans les bras de Henri IV, prince digne d'ailleurs, à tous égards, de l'amour des Français par sa bonté, sa générosité, sa clémence.

C'est une chose triste à dire, mais dans un temps où le fanatisme armait, au nom des croyances, le bras des assassins, la tiédeur religieuse de Henri IV fut utile à la France en inspirant cette haute tolérance qui devait amener la pacification des partis et consacrer la liberté de conscience par la proclamation de l'édit de Nantes, sans lequel on ne pouvait apaiser les guerres civiles.

La littérature, comprenant avec un bon sens admirable combien le règne de Henri IV était nécessaire à la civilisation intellectuelle, aussi bien qu'à la prospérité publique, lui aplanit les voies du trône par la *Satire Ménippée.* Cette œuvre originale est le pendant littéraire des batailles d'Arques et d'Ivry, où les ligueurs avaient succombé sous la vaillance du Béarnais. La *Ligue* pouvait encore relever la tête; le ridicule et l'horreur l'anéantirent à jamais.

Faut-il voir une œuvre de justice dans cette exécution satirique? C'est demander si la satire, éclose au feu des discordes civiles, peut jamais s'élever au-dessus de la sphère des partis. La pensée inspiratrice de la *Ligue* était assurément grande : c'était l'effort suprême du moyen âge catholique, cherchant à maintenir intacte l'unité de l'Église, base du droit public dans les temps barbares. La satire ne pouvait s'inspirer de ce but sublime. Elle ne vit que les passions en jeu : le crime, l'assassinat au service de la plus noble des causes; la férocité des *Seize;* les intrigues mesquines; les vices; l'ambition des Guises et de Philippe II, qui poussaient la France aux abîmes. Le droit national se substituait au droit européen. L'Église, au point de vue politique, perdait un pouvoir que ne lui avait pas donné l'Évangile, mais seulement le consentement des peuples. Une fois que cette tutelle bienfaisante était rejetée par les puissances temporelles et ne pouvait se rétablir momentanément que par l'effusion du sang humain, il fallait renoncer, dans l'intérêt des croyances ébranlées, à une autorité qui était devenue un brandon de discorde. Les passions déchaînées ayant étouffé la voix du bon sens sous des déclamations furibondes, le *parti politique,* qui avait pour lui le cœur de la nation avide de sécurité et de repos, s'appliqua à dévoiler habilement les faiblesses, les petitesses et les crimes cachés sous le masque de la religion.

Les auteurs de la *Ménippée* appartenaient à la classe moyenne. C'étaient sept bourgeois, joyeux compères qui, pour mettre leur verve en commun, se réunissaient, dit-on, dans la chambre même où plus tard Boileau vit le jour. La nature et la composition du pamphlet sont assez indiquées par le titre même qui rappelle le nom du philosophe cynique, Ménippe, impitoyable railleur, auquel on attribue des satires mélangées de prose et de vers. Cinq prosateurs, ayant à leur tête le chanoine Pierre Leroy et le célèbre Pithou, apportaient, chacun, leur contingent d'esprit dans cette production singulière, qui reflète le désordre des passions du jour et ne vise pas à l'unité littéraire, perfection à laquelle le peuple est peu sensible. Le cadre n'était rien, le portrait était tout. Deux poëtes, Passerat et Durant, fournissaient les vers qui variaient agréablement le tissu de la satire. Les plaisanteries rabelaisiennes et les souvenirs de l'antiquité se mêlaient aux citations théologiques. Une drogue de charlatan, du nom de *Catholicon*, était débitée comme un spécifique unique, rendant les hommes capables de toutes les ruses et de toutes les perfidies. Mais la partie capitale de l'œuvre est la réunion des états généraux de la *Ligue*, où les principaux chefs, dans les discours qu'ils prononcent, viennent révéler eux-mêmes les mobiles secrets de leurs actions. Rien de plus ingénieux et de plus finement ironique. Mais quand le député du tiers état se lève à son tour, ce n'est plus le génie burlesque, c'est le génie de l'éloquence qui parle par sa bouche. La langue française reçut alors pour la première fois cette noblesse, cette fermeté, cette pureté de style en harmonie avec la pensée qui composeront la physionomie de la littérature du grand siècle.

L'appel fait au bon sens public fut entendu. Le peuple, à qui échappe les grands desseins et qui ne juge que par les apparences, fut frappé du portrait qu'on lui fit de ces hommes qui compromettaient la nation, et la cause de Henri IV fut gagnée. C'est sous le règne du plus populaire des rois que se consomma cette alliance du peuple et de la monarchie, qui formera le caractère national de la société française.

Aux troubles et aux discordes civiles succède la paix, et avec elle l'unité, l'ordre, la discipline, l'autorité. Nous verrons ces mêmes caractères se refléter dans la littérature.

Déjà *Regnier* [1], dans la satire, retrouve, par l'instinct du génie, le bon sens et l'esprit gaulois relevés par l'énergie antique. L'enfant espiègle de la Gaule, sans perdre sa vivacité, est devenu robuste, en s'assimilant la forte nourriture des anciens. Voyez comme la nature vient en aide au génie : Regnier prétendait faire revivre Ronsard et continuer Desportes, son oncle; et il créa en réalité une langue nouvelle pleine de sens, d'originalité, de précision, de vigueur. Son imitation d'Horace et des poëtes italiens est tellement naturelle et libre, qu'il semble tout tirer de son propre fonds. C'est que Regnier a le bon esprit de s'inspirer des mœurs de son siècle, et qu'en peignant les ridicules et les vices de ses contemporains, il saisit les travers de l'humanité telle qu'elle est dans tous les temps. Par là il a mérité d'être considéré comme le créateur de la satire française dans sa forme littéraire. Il n'a encore qu'à un faible degré la régularité, l'ordre, la discipline, qualités d'art et non de génie. Tout jaillit de source dans les satires de Regnier; rien n'y sent l'effort. Son inspiration est nonchalante, libre, irrégulière comme sa vie. Pourquoi faut-il que la vertu s'allie si rarement au talent? Personne, en lisant ce poëte, ne soupçonnerait qu'il a porté un habit de chanoine. Sous le rapport moral, c'est le Rabelais de la satire, comme il en est le Montaigne sous le rapport littéraire. Il n'a pas plus de souci de la pudeur que de la règle; sa muse hante les mauvais lieux. L'époque où il vivait semblait avoir perdu les traditions de la galanterie chevaleresque qui était excessive, mais qui voilait du moins sous un vernis d'élégance la nudité du vice. Henri IV, avec ses instincts grossiers, affichait, dans son langage comme dans ses mœurs, une impudeur, une liberté cynique, une franchise soldatesque dont la littérature ne pouvait pas manquer de se ressentir. Aussi ne doit-on pas demander à Regnier de profondes maximes, des vues philosophiques destinées à servir d'enseignement à l'hu-

---

[1] On fait erreur quand on dit que Regnier est le premier en France qui ait réussi dans la satire : indépendamment de Ronsard et de Du Bellay, qui s'y sont exercés avec talent, indépendamment des auteurs de la *Satire Ménippée*, parmi lesquels s'est rangé Jean de La Taille, en y ajoutant ce piquant appendice des *Singeries de la Ligue*, il faut compter au nombre des prédécesseurs

de Regnier un des disciples de Ronsard, qui fut avec Du Bellay le législateur de cette école, *Vauquelin de la Fresnaie*, auteur d'un *Art poétique* auquel Boileau a fait plus d'un emprunt. Vauquelin qui, dans sa jeunesse, avait cultivé le lyrisme et la pastorale, se livra à la poésie satirique dans sa vieillesse, et, contrairement à Boileau, il ne se ressent pas des glaces de l'âge : ses satires ont beaucoup d'énergie.

manité. C'est pour épancher sa joyeuse humeur qu'il écrit. Il tient d'Horace par son aimable enjouement, sa finesse et sa fraîcheur d'imagination, comme il tient de Juvénal par sa brûlante énergie. S'il avait plus de discipline et de culture, il serait supérieur à Boileau, qui n'était pas aussi heureusement doué que lui.

Avec Regnier finit le seizième siècle.

Malherbe apparaît sur le seuil du grand siècle pour fixer définitivement le caractère et les lois du langage et de la prosodie. Les grands principes qui présidèrent à la réforme de Malherbe étaient précisément ceux qui formaient la base de la société civile et politique.

La France avait secoué le *joug de l'étranger* pour conquérir les bienfaits de la civilisation par le développement régulier des forces nationales. Malherbe répudia l'imitation des formes étrangères, grecques, latines, italiennes, consacrées par l'école de Rónsard.

La France venait de créer l'*unité* nationale par le triomphe de la monarchie sur le régime théocratique et féodal. Malherbe créa l'unité du langage en prenant pour modèle la langue même du peuple de Paris, comprise de toutes les classes de la société. Ainsi disparaissaient les patois provinciaux, qui troublaient la pureté du langage comme la féodalité entravait l'autorité royale.

La France, longtemps bouleversée par les luttes des partis, établit l'*ordre* et la *discipline* dans les rouages de l'État; Malherbe rétablit l'ordre dans le mécanisme du langage, où régnait la confusion, et soumit à une sévère discipline la versification française. Voilà comment la pensée de Malherbe, en poésie, répondait à celle de Henri IV en politique.

Mais le caractère personnel du réformateur était éminemment propre à cette œuvre réparatrice. Malherbe avait plus de quarante ans quand il arbora le drapeau de la réforme littéraire. A cet âge, l'homme a dépouillé les illusions de la jeunesse, acquis l'expérience de la vie et subordonné à la raison toutes ses facultés. Le goût, cette suprême convenance des choses de l'esprit, qui naît d'un sentiment inné de la perfection de l'art en rapport avec le génie des peuples, et de la réflexion appliquée aux détails des œuvres littéraires, était le sens particulier de cet homme supérieur. Inflexible dans ses jugements, il résolut d'épurer la langue si maltraitée par la Pléiade. Pour atteindre son but, il attaqua de front les poëtes à la mode et mit la sape à l'édifice encore debout, mais déjà chancelant, de Ronsard et de Desportes. Il savait que l'homme ne crée pas les langues et qu'il faut, pour être compris de tous, se servir du langage de tous; il fit donc la guerre au *pédantisme,* qui prétendait calquer le français sur les idiomes grec et latin, et aux *fictions* antiques, nées de la mythologie, mais nullement appropriées à l'esprit français. Puis il s'en prit courageusement au *pétrarquisme,* qui affadissait la langue et faisait dégénérer le sentiment en mignardises. Ces défauts peu sensibles aux esprits vulgaires captivés par le faux éclat d'un style raffiné, ces défauts qu'il connaissait pour les avoir pratiqués dans les *Larmes de saint Pierre,* Malherbe les fit saillir avec une impitoyable rigueur de critique et mérita d'être appelé par les partisans de Ronsard *le tyran des mots et des syllabes.* Le poëte normand n'a pas cherché à élargir la sphère de l'art : l'invention n'était pas le but de sa réforme. Tous les éléments du langage existaient. On pouvait trouver même dans Ronsard, d'Aubigné, Desportes, Bertaut, Regnier et la *Satire Ménippée,* le fond de la langue poétique. L'ancienne école ne péchait que par exubérance et par l'abus de ses richesses. L'arbre était plein de séve; mais il fallait élaguer les branches inutiles pour renouveler son feuillage et lui faire porter des fruits mûrs. Ce qui manquait ce n'était pas le talent, c'était le goût, cette boussole du génie. Le réformateur devait donc procéder par négation, pour faire distinguer le bon or du faux, en le dégageant de tout alliage, en le dépouillant de toutes les scories de l'imitation.

Mais deux objections se présentent d'abord : Malherbe a-t-il renoncé aux bénéfices de la renaissance, en répudiant ainsi l'esprit et les formes de l'antiquité? Ensuite, comment entend-il la poésie, lui qui rejette la fiction?

Le réformateur avait l'esprit trop fortement trempé, il aimait trop la discipline pour ne pas goûter les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique. Horace était pour lui ce qu'Homère était pour Alexandre : il appelait le lyrique romain son *bréviaire.* Par un travers commun à son époque, il avait aussi une prédilection marquée pour Sénèque, sans doute à cause de la vigueur et de la concision de ses sentences. Mais il sentait que pour lutter avec les anciens, il fallait rester français, puiser à pleines mains dans le trésor des idées humaines amassé par eux, et ne leur dérober que les secrets du style noble et soutenu, par l'analogie non du langage, mais des images, des sentiments et des pensées. Les imitateurs de l'école de Ronsard avaient calqué le vase de la pensée moderne sur le vase antique et y avaient versé la liqueur grecque et latine. Malherbe brisa la contrefaçon et y substitua le vase et la liqueur modernes; et, pour les rendre impérissables, il apprit à chauffer le vase au feu de l'antiquité, à reprendre aux anciens la liqueur humaine et à donner, par les procédés de l'art, la force, la saveur et l'arome antiques au nouveau nectar qui devait immortaliser la pensée française.

Si Malherbe préférait les Latins aux Grecs, c'est parce que Ronsard avait abusé de Pindare, le moins français des poëtes, ensuite parce que le français présente plus d'analogie avec le latin, enfin parce que la gravité mâle et austère de Malherbe avait plus de conformité avec la langue d'Horace et de Sénèque.

Parmi les qualités des anciens, une seule n'était pas estimée par Malherbe à sa juste valeur : le génie de la *fiction*. Il l'entendait sans doute du merveilleux, et en cela il est assez d'accord avec l'esprit français, qui n'aime pas la grande imagination, et qui par là se condamne à n'avoir pas d'épopée. Mais repousser tout ce qui n'est pas réalité choisie, c'est côtoyer le réalisme, effacer d'un trait de plume la fable et le drame, et, s'il fallait pousser à ses dernières conséquences la rigueur logique d'un tel système, il faudrait nier jusqu'au style figuré. Que resterait-il alors? La prose, et encore la prose banale. C'est malheureusement là la tendance de certains critiques français qui, non contents de bannir, autant qu'ils le peuvent, le style figuré de la prose — exigence contre laquelle se révolte le langage vulgaire lui-même — voudraient réduire la poésie à l'analyse philosophique des idées et des passions; ce qui, pour toutes les autres nations, est le dernier signe de la décadence poétique.

Il ne faut pas d'ailleurs attacher grande importance aux idées de Malherbe sur le fond même de l'art. Son esthétique est faible, sa réforme ne porte que sur les lois du langage et de la versification. « Le mérite propre, la gloire immortelle de notre poëte, dit avec raison M. Sainte-Beuve, c'est d'avoir eu le premier en France le sentiment et la théorie du style en poésie; d'avoir compris que le choix des termes et des pensées est, sinon le principe, du moins la condition de toute véritable éloquence, et que la disposition heureuse des choses et des mots l'emporte le plus souvent sur les mots et les choses mêmes [1]. » C'est la pensée de Boileau : Malherbe

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

Le plus grand service qu'il ait rendu à la littérature, après l'épuration de la langue, c'est d'avoir entouré le mécanisme des vers de difficultés qui défendent l'accès de l'art à la médiocrité, et mettent le génie en garde contre les tentations de la paresse et de la vanité. Plus le mécanisme est difficile, plus la pensée reçoit de relief en triomphant des obstacles. C'est d'ailleurs le seul moyen de produire en France des œuvres durables, c'est-à-dire de se prémunir contre les écarts de l'imagination, en restant dans les limites du bon sens. Ces lois sévères, qui vont créer une poésie si sage et si élevée, ne compriment pas même l'essor du génie. Les chefs-d'œuvre lyriques de Lamartine et de Victor Hugo lui-même ont prouvé de nos jours que cette *étroite prison*, comme l'appelle Boileau, n'ôte rien à la liberté du poëte, et laisse planer la pensée sur les ailes de l'enthousiasme jusque dans les régions les plus élevées de l'idéal religieux et pindarique. Ne nous révoltons donc pas contre la prosodie de Malherbe. Que resterait-il à une poésie sans mètre et presque sans accent, s'il était permis d'enfreindre à tout propos les règles de l'hémistiche et de la rime, et d'admettre sans discernement l'élision, l'enjambement, l'hiatus? Ne l'oublions pas, le talent ne peut se passer de la règle, et quand le génie s'y sent à l'étroit, il la dépasse et recule les limites de l'art. « Heureux, s'écrie M. Nisard, heureux qui a l'œil assez sûr pour voir à quelle hauteur Malherbe a suspendu la plume du poëte, et qui résiste à l'aller prendre témérairement, au risque des misères attachées aux entreprises vaines ou aux succès qui ne doivent pas durer [1]. »

---

[1] *Tableau de la poésie française au seizième siècle.*

Ce n'était pas assez d'avoir donné le précepte, il fallait en montrer l'application. Et l'on vit — que ne peut l'homme quand il veut! — l'étonnant spectacle d'un grammairien devenu grand poëte par l'énergie de sa volonté. Rien dans sa nature n'était poétique. Dur, sévère, maussade, on chercherait vainement dans sa vie la moindre étincelle de ce feu sacré qui consume les poëtes. Nul parmi les auteurs en renom ne paraît moins fait pour parler la langue des dieux, si l'on en excepte Boileau peut-être. Comme ce dernier, il ne savait s'enflammer que contre les mauvais ouvrages. L'enthousiasme n'habitait pas son âme. Et cependant, à quarante-cinq ans, il ose aborder l'*ode* qui ne vit que d'enthousiasme; et il y réussit, alors que Boileau ne sait y trouver que sa *docte ivresse !* N'est-ce pas un curieux phénomène dans l'histoire de la poésie?

Ce n'est pas par instinct que Malherbe choisit le lyrisme. Aucun genre poétique ne convenait à ses facultés, si ce n'est la satire littéraire dont il s'abstint, et l'épigramme où il eut quelque succès. S'il cultiva la poésie lyrique, c'est qu'il comprit que le plus littéraire des genres, comme l'appelle avec raison M. Nisard, exigeait une grande perfection de détails, et pouvait ainsi, dans un cadre étroit, appeler l'attention sur les qualités du style. Il ne faut pas demander à Malherbe d'éblouir l'imagination, lui qui écarte la fiction comme une illusion trompeuse. Il fait des vers *beaux comme de la prose*, c'est-à-dire timides, sages, raisonnables. Rien d'aussi antipindarique que cette muse pédestre. Mais il travailla avec tant de courage et d'opiniâtreté que l'inspiration répondit souvent à ses efforts. Quand il se sentait impuissant à lutter contre la sécheresse de sa nature, il déposait la plume et attendait l'inspiration. On lui attribue un mot sacrilége : *un poëte n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles.* Peut-être n'avait-il pas en effet conscience de la mission civilisatrice de l'art ; mais on aurait tort de croire qu'il s'en fît un jeu. Malherbe n'écrivait pas pour ne rien dire. Aussi son style fut toujours en harmonie avec la pensée. Le mérite poétique de ses vers est la noblesse, la gravité, l'élévation des idées et des sentiments qui se ressentent de la fierté et de l'orgueil de sa race aristocratique. Mais ce qui est plus surprenant, c'est qu'il atteint parfois la grâce à force de naturel, comme il atteint le naturel à force de travail. Son style fut mâle, digne, ferme, soutenu, clair, précis, pur, correct, harmonieux. Telles sont les qualités de la langue qu'il offrit pour modèle au dix-septième siècle, et qui lui valurent le titre de *père de la poésie française.*

---

[1] *Histoire de la littérature française.*

L'art est créé; le sol de la poésie a été assez remué pour recueillir et faire fructifier la précieuse semence; que l'atmosphère sociale favorise l'épanouissement du génie, et les Corneille et les Racine pourront enfanter leurs chefs-d'œuvre.

QUATRIÈME SECTION.

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Le grand siècle de la littérature française se divise en deux parties. La première s'étend de la fin du règne de Henri IV jusqu'à la mort de Mazarin; la seconde se résume dans le règne de Louis XIV.

Nous aurons donc à examiner successivement les influences sociales qui ont déterminé le caractère et les tendances de la poésie dans les deux phases de civilisation du dix-septième siècle. Influence du goût espagnol mêlé au goût italien; influence de l'hôtel Rambouillet; influence de la noblesse; influence de Richelieu; influence de l'Académie; influence de Mazarin; influence de la Fronde : voilà les différents éléments qui travaillèrent à la formation de la société française et par suite de la littérature qui en est l'expression. Quant à la civilisation du règne de Louis XIV, elle se résume dans sa personne, et nous pourrons, en faisant le tableau de cette époque brillante, nous contenter d'inscrire au frontispice du siècle d'or de la littérature : *Influence de Louis XIV*. Au milieu de toutes ces influences, nous ne perdrons pas de vue celles qui sont l'âme du siècle et la source de sa grandeur et de ses perfections dans la double sphère de la civilisation et de l'art : la religion, la philosophie et l'antiquité classique.

PREMIÈRE PÉRIODE.

CHAPITRE Ier.

INFLUENCE DE L'ESPAGNE ET DE L'ITALIE.

En vain, Malherbe, secondant la pensée de Henri IV, avait cherché à rendre la France à elle-même, en secouant le joug de l'étranger. Le goût de la nouveauté livra de nouveau l'esprit français à la tyrannie de la mode. Les Espagnols, en quittant la France, y avaient laissé leurs mœurs élégantes et raffinées. Henri IV lui-même, dont la galanterie soldatesque était du moins un produit naturel du sol français, prit, sur la fin de sa vie, le costume et les allures castillanes. Antonio Pérez, ancien secrétaire de Philippe II, fut chargé de son éducation : Henri IV étudia l'espagnol.

Après avoir parcouru toutes ses évolutions naturelles, par le *romancero* du Cid, le roman chevaleresque, l'école classique lyrico-idyllique et le drame, l'Espagne était entrée dans sa période de décadence et se livrait sans frein à l'hyperbolisme alambiqué de l'école de Gongora. Le *cultorisme* [1], importé en Italie par Marini, y avait corrompu la poésie devenue un jeu d'imagination et d'esprit sans naturel et sans vérité. Sous la minorité de Louis XIII, Marie de Médicis et son favori Concini attirèrent à la cour le poëte italien qui mêla ses *concetti* aux *conceptos* espagnols. De plus, Antonio Pérez, conduit en Angleterre par les événements, en avait rapporté l'*euphuïsme*, tissu bizarre de subtilités hyperboliques parfaitement en harmonie avec le goût espagnol. De sorte que toute l'Europe, à l'exception de l'Allemagne, où les violentes discussions du protestantisme étouffaient la poésie, toute l'Europe conspirait à altérer l'esprit français. Cependant trois bienfaits résultèrent de la triple influence de l'Espagne, de l'Italie et de l'Angleterre. Le premier, et le plus grand de tous, c'est d'avoir favorisé l'essor de l'imagination française. Nous l'avons déjà observé, la France est de toutes les nations modernes celle où la poésie s'éloigne le plus de l'idéal des autres nations. Étudiez l'Orient, étudiez la Grèce et Rome, étudiez les peuples modernes, partout vous trouverez la fiction considérée comme le vêtement idéal de la poésie, l'anneau qui relie le ciel à la terre. En France, l'esprit va droit au but et s'impatiente aisément des chemins détournés. La France tient le sceptre de l'esprit, mais non pas celui de l'imagination. N'avons-nous pas vu Malherbe répudier la fiction et trouver l'idéal de la poésie dans la prose? C'est pourtant là le poëte que les Français regardent comme le premier type de la poésie moderne. Il fallait donc qu'un agent extérieur vînt donner l'éveil à l'imagination française. Sous ce rapport, l'imitation étrangère fut éminemment utile au dix-septième siècle. Les esprits médiocres y perdirent toute originalité, mais les esprits supérieurs y trouvèrent la source fécondante du génie. Le second bienfait de l'imitation étrangère fut de *moderniser* jusqu'à certain point une littérature que la renaissance précipitait vers l'imitation de l'esprit et des formes antiques. Nous aurons l'occasion de constater que la tragédie française, sans l'influence de l'Espagne, allait s'éloigner de plus en plus de l'esprit moderne, de l'esprit chevaleresque et chrétien, pour se modeler sur l'antiquité classique.

---

[1] Style des *esprits cultivés*, style *soigné*, *estilo culto*.

Le troisième bienfait de la double influence du Midi et du Nord, c'est d'avoir imprimé à la littérature française ce caractère d'universalité qui devait la rendre européenne par l'assimilation des éléments étrangers dans la mesure que comporte l'esprit français, c'est-à-dire le *bon sens*, dont les traits généraux sont ceux de l'humanité dans l'harmonie de toutes les facultés de l'âme. Voilà comment le bien sort du mal dans l'humanité, par un dessein providentiel qui fait marcher le progrès vers l'unité sociale. Mais avant de trouver son expression véritablement humaine, la poésie devait se ressentir des vices de la décadence méridionale.

CHAPITRE II.

L'HÔTEL RAMBOUILLET.

L'influence étrangère se concentra dans un cercle célèbre : l'*hôtel Rambouillet*, véritable académie de salon, qui devint le rendez-vous des esprits cultivés, et où se fit l'éducation intellectuelle et sociale du dix-septième siècle. En prononçant le nom de ce cénacle littéraire, bien des gens croient entendre vibrer à leurs oreilles le sifflet de Molière. C'est un préjugé. Le grand comique n'a voué au ridicule que l'exagération du bel esprit. Il n'a pas voulu ruiner dans son institution même l'hôtel Rambouillet, dont la mission civilisatrice était aussi nécessaire pour polir les mœurs que pour épurer la langue et la dégager des naïvetés équivoques de l'esprit gaulois. Dans la première moitié du dix-septième siècle, depuis la fin du règne de Henri IV jusqu'à Richelieu surtout, le cercle Rambouillet fut le grand foyer de la civilisation française. Il servit de refuge à la morale, et tout ce qui se fait dans l'intérêt de la morale tourne au profit du langage et de la beauté littéraire. D'un autre côté, ce brillant aréopage offrit aux écrivains un public bienveillant, toujours disposé à accueillir leurs productions, pourvu que le langage n'eût rien de grossier ni de vulgaire, et qu'il sentît le parfum de la bonne compagnie. Que serait devenue la littérature au milieu des sanglantes intrigues de la noblesse, sous la régence de Marie de Médicis, si elle n'avait pas trouvé un asile contre l'indifférence de la cour, le mépris de la politique et l'ignorance du peuple? L'absence d'encouragement, d'émulation, de savoir-vivre eût laissé végéter dans l'oubli les travaux de la pensée, et créé pour les écrivains une existence aussi ignoble que misérable. Grâce à l'hôtel Rambouillet, la langue cessa de s'*encanailler,* sans cesser d'être française. Ronsard put ainsi donner la main à Malherbe, par-dessus la tête de l'antiquité. Sous l'empire de la beauté, de l'esprit et de la décence, se développa cet esprit de société inauguré dans la France moderne par la cour de François I^er^, mais arrêté par les discordes civiles du seizième siècle. Ainsi fut créée la conversation française. Les femmes seules, par la délicatesse et la grâce, qui est l'apanage de leur sexe, pouvaient donner le ton à la société moderne. Les trois reines du cercle brillant de la rue Saint-Thomas du Louvre : Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, Julie Savelli, sa mère, et Julie d'Angennes, sa fille, se transmirent l'héritage de la beauté unie à l'esprit, et reçurent les hommages empressés des phénix du temps.

Là brillaient Voiture, l'idole et l'oracle des salons, homme d'esprit versé dans l'art des *concetti,* roturier qui sut s'ennoblir par ses talents de société, écrivain ingénieux dont la grande habileté fut de rester homme du monde sans jamais rien publier, et que Boileau, par une étrange concession à la mode, mit en parallèle avec Horace; Benserade, poëte de ruelles et de cour, rival de Voiture pour le charme, l'enjouement, les saillies, devenu célèbre par son sonnet de *Job,* rival de celui de Voiture à *Uranie* et par ses ridicules *Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux; Mainard et Racan, disciples de Malherbe : le premier, poëte lyrique assez pur, mais sans énergie, épigrammatiste licencieux; le second, poëte idyllique qui eut le mérite de conserver, au milieu des salons, le sentiment de la nature, l'amour de la campagne, muse semi-virgilienne qui annonce Racine par la douce harmonie de ses vers; Segrais, quelquefois naturel, plus souvent ingénieux et fardé dans ses poésies bucoliques; Malleville enfin, auteur de quelques sonnets aimables, parmi lesquels on remarque la *Belle Matineuse* [1]. Les fleurs artificielles de la galanterie poétique furent prodiguées, par ces beaux esprits, à l'exemple de Marini, en compliments flatteurs, en billets doucereux, en madrigaux quintessenciés. Des noms romanesques remplacèrent les noms de baptême : c'est ainsi que Catherine devint la *grande Arthénice,* anagramme dû — qui le croirait! — à l'invention de Malherbe. On composa pour Julie d'Angennes deux albums de fleurs peintes qu'on nomma *la Guirlande de Julie,* et tous les poëtes à la mode, y compris Corneille lui-même, firent parler à ces fleurs le langage de la galanterie. Ce n'était là que les feux follets de la littérature. Il était de bon ton, à l'hôtel Rambouillet, de combler d'éloges tout ce qui s'éloignait du langage ordinaire. Les dames s'appelaient *précieuses*, et, pour leur plaire, il fallait être *précieux.* Cette recherche des tours extraordinaires bannit peu à peu le *naturel* et la *vérité* de la conservation, et par suite altéra sensiblement les œuvres littéraires. Le désir ne pouvant atteindre son objet, la pureté morale, chose singulière, contribua à produire ces raffinements de langage et ces fictions idéales sans réalité. C'est ici que nous touchons au ridicule immortel dont Molière marqua les minauderies raffinées des *précieuses.*

---

[1] Je ne cite pas ici ces deux abbés galants auxquels la manie du bel esprit fit une réputation éphémère qui s'évanouit à l'apparition de Boileau. Molière

Des réunions rivales se formèrent sur le modèle de l'hôtel Rambouillet. Dans ces ruelles, on fit assaut de bel esprit et de galanterie. La précieuse se mettait au lit pour se rendre intéressante et recevait son monde dans son alcôve richement ornée. Des abbés galants servaient d'introducteurs et faisaient l'éducation des jeunes gens qui voulaient s'initier aux usages de la société élégante. Un *alcôviste* avait la charge d'aider la maîtresse de la maison à faire les honneurs de la soirée et à entretenir la conservation. C'était une véritable institution de galanterie, et une autre *cour d'amour* où l'on discutait gravement les thèses les plus frivoles, regardant à la loupe les plus fugitives impressions du cœur pour y trouver *la fin des choses.* C'est toujours l'esprit français faisant tout passer au creuset de l'analyse; seulement, au lieu de raisonner il imagine, et son inexpérience lui fait contracter l'affec-

leur a fait expier leurs délits poétiques dans la scène immortelle de *Vadius* et de *Trissotin.*

tation puérile d'un amour de tête sans réalité, sans profondeur et sans puissance.

Le roman héroïque.

C'est de ces mœurs artificielles qu'est sorti le *roman héroïque* du dix-septième siècle, genre insipide qui dut son succès à l'esprit de coterie et dont personne aujourd'hui ne souffrirait la lecture. Nous nous sommes expliqué sur les anachronismes de la poésie, à propos des poëmes du moyen âge. On conçoit sans peine qu'Alexandre le Grand ait été transformé en chevalier dans un temps où la chevalerie ne se bornait pas à soupirer des vers et des propos galants; mais montrer les héros de la Turquie, de la Grèce et de Rome vêtus en courtisans doucereux des ruelles et des alcôves, faire voyager les plus austères personnages de l'antiquité dans le pays du *tendre*,

> Peindre Caton galant et Brutus dameret,

jeter le nom du grand Cyrus au milieu des aventures d'un joli cœur sous les traits d'Artamène, c'est par trop se moquer de l'histoire et des lois de la vraisemblance. Ce choix des héros antiques affublés à la moderne est dicté par le besoin d'un cadre aussi éloigné que possible de la réalité contemporaine, ce qui donne toute liberté à la fiction. D'un autre côté, le monde imaginaire, n'ayant de puissance que quand il s'appuie sur la réalité, on évoque ainsi les figures glorieuses de personnages dont les noms s'imposent à l'imagination des hommes. L'ignorance de la foule est nécessaire pour faire admettre de tels anachronismes. Et voilà qu'en plein dix-septième siècle, alors que l'érudition avait propagé les lumières de l'antiquité, on écrit, non pour le peuple, qui ne comprend pas ce monde factice, mais pour la société la plus élégante de Paris, des romans sérieux où l'histoire est ridiculement travestie aux applaudissements de tout ce que la France comptait d'hommes éclairés. Les orateurs sacrés eux-mêmes, Fléchier et Mascaron, ne dédaignaient pas d'emprunter des citations à M^elle^ de Scudéri, à côté de *saint Augustin et de saint Bernard!* Faut-il que l'empire de la mode soit tyrannique pour que le sens commun ait subi de pareilles éclipses dans le pays du bon sens! Combien la France avait besoin d'un Boileau et d'un Molière, pour ramener la civilisation et la littérature à la vérité que la fiction doit embellir, mais non dénaturer! Toutefois, à part le ridicule de cette métaphysique galante et de ces aventures froidement sentimentales, ces romans étaient d'une grande pureté morale, et contrastaient singulièrement avec le dévergondage des mœurs. De là l'estime que professaient de graves orateurs pour ces frivolités pédantesques.

La source de cette fausse chevalerie est dans les *Amadis*, personnages fictifs dont le premier type est gaulois d'origine, comme presque tous les héros des romans chevaleresques au moyen âge. Les Espagnols s'en étaient emparés au quatorzième siècle, à l'imitation du Portugais Vasco Lobeira, et l'avaient entouré de tout le prestige du merveilleux oriental et du mysticisme voluptueux de l'Espagne. C'est sous cette molle parure qu'*Amadis* fut accueilli à la cour brillante et licencieuse de François I^er^. La traduction de l'*Amadis* espagnol par d'Herberay des Essarts réveilla, au dix-septième siècle, le goût des fictions favorisé par l'amour des aventures qui servaient à alimenter la conversation des alcôvistes. De là tous ces longs et insipides romans : les *Pharamond*, les *Polexandre*, les *Cassandre*, les *Cléopâtre*, les *Ibrahim*, les *Cyrus*, les *Clélie*, où Gomberville, La Calprenède, M. et M^lle^ de Scudéri, s'abandonnèrent à tous les écarts du bel esprit, selon leur caractère et les accidents de la vie.

L'Astrée de d'Urfé.

L'influence de l'Espagne et de l'Italie avait aussi créé une école de romanciers bucoliques, à la tête desquels était d'Urfé, auteur de l'*Astrée*, habile imitation de la *Diane* de Montemayor et de l'*Aminta* du Tasse. C'était une autre forme de chevalerie galante. Les pasteurs remplaçaient les chevaliers. Le monde fantastique des bergers romanesques, jeté dans un dédale d'intrigues interminables, se livrait à des raffinements de tendresse qui jurent à chaque ligne avec la condition des personnages. La mode faisait passer toutes les invraisemblances. L'exagération du style, la recherche des tours inusités, l'absence de naturel en un mot, menaçait la littérature d'une décadence prématurée. Mais ces ouvrages frivoles, écrits avec distinction, contribuaient cependant à former la langue.

Situation des poëtes.

La prose, il fallait s'y attendre en France, travailla plus que les vers à se perfectionner. Mais aussi voyez quelle fut la condition des poëtes dans la première moitié du dix-septième siècle. Attachés au service de la noblesse par les pensions, ils en subissaient tous les caprices. Les seigneurs, occupés de guerre et d'intrigues où ils cherchaient à élever leur fortune aux dépens de la royauté, aspiraient, pendant leurs loisirs, la fumée de l'encens que leur prodiguaient les poëtes pour prix de leurs faveurs. Il n'y avait plus pour les favoris des Muses ni dignité personnelle, ni liberté d'inspiration. Aussi la *poésie lyrique* fut-elle impossible dans une pareille atmosphère, malgré le talent de Chapelain, de maître Adam Billaut, surnommé le *Virgile au rabot*, et de Sarrasin, esprit sérieux qui s'est perdu dans les finesses du bel esprit. L'usage de la flatterie, contracté dans les ruelles et les salons, était tellement général que les poëtes encensaient leurs rivaux, dans des préfaces adulatrices, pour en recevoir à leur tour des louanges intéressées.

L'influence des grands seigneurs fut surtout fatale à la poésie sous la régence de Marie de Médicis. On a remarqué depuis le seizième jusqu'au dix-huitième siècle que les régences étaient un temps d'agitation et de désordre. C'est qu'elles détendent le ressort gouvernemental et affaiblissent le principe d'autorité en ouvrant la porte à toutes les ambitions. Sous la minorité de Louis XIII, on vit le féodalisme préluder à la Fronde par ses efforts pour dominer la royauté. L'ivresse de l'indépendance fit éclater des scandales comparables aux orgies de la régence du duc d'Orléans.

L'homme qui représente en littérature cette époque licencieuse est *Théophile Viaud*, imitateur de l'Italie et de l'Espagne, poëte admirablement doué pour les grandes choses comme pour les petites, pour la poésie sérieuse comme pour la poésie légère, pour la prose comme pour les vers. Sa facilité fut le piége où tomba son esprit de flamme pour se dissiper en fumée. Les désordres de sa vie et de ses écrits, image de la civilisation du temps, l'ont condamné sans appel au tribunal de la postérité! Désormais attaché à deux vers ridicules[1] de *Pyrame et Thisbé,* qu'il traîne après lui comme deux boulets de forçat, son nom sera éternellement l'objet des risées de la littérature. Il disait de Malherbe :

J'aime sa renommée et non point sa leçon.

C'est pour n'avoir pas aimé ces leçons que sa renommée à lui n'a point résisté aux ravages du temps.

CHAPITRE III.

RICHELIEU ET L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Richelieu, en domptant l'orgueil de la noblesse et en fortifiant la royauté et l'État, idole à laquelle il sacrifiait tout, même les intérêts de la religion, rétablit l'ordre et la discipline dans les lettres et fit faire un grand pas à la poésie, nonobstant le ridicule dont il s'est couvert comme littérateur. Dans la protection qu'il accorda aux lettres, il eut en vue son ambition et sa vanité plus que la gloire de la monarchie. Les poëtes qu'il honora de ses faveurs devaient subir sa volonté de fer, et servir ses projets, sous peine de s'attirer sa disgrâce. Cependant telle est la puissance des institutions monarchiques, que Richelieu, malgré ses tracasseries mesquines à l'égard de Corneille, a contribué à la création de la tragédie française, comme nous le verrons tout à l'heure. Grand homme d'État, il fut le maître de la France, le représentant suprême de la monarchie avant Louis XIV ; car il faut compter pour rien ce roi imbécile, dissolu, lâche et cruel, qui porta le nom de Louis XIII.

---

[1] Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement! il en rougit, le traître!

On pourrait y ajouter ceux-ci :

Conseillers inhumains, pères sans amitié,
Voyez comme ce mur s'est fendu de pitié!

Le plus grand service que Richelieu ait rendu à la littérature, est l'institution de l'*Académie*, fondée en 1635. En réalisant cette grande pensée organisatrice, Richelieu établit la *critique* qui n'existait pas en France avant lui. Or, en établissant la critique, il créa l'école du bon goût, barrière et sauvegarde du génie : voilà pour le fond de l'art.

Au point de vue de la forme, l'institution de l'Académie fut plus utile encore à la littérature, en mettant la langue française à l'abri de toutes les fluctuations, de tous les caprices de la fantaisie individuelle. Le néologisme ne pouvant s'établir sans la sanction suprême de l'Académie, l'unité, la centralisation du langage, fut fondée sur l'usage de la bonne société et l'autorité des grands écrivains. Et du même coup la langue devint claire, intelligible pour tous, universelle enfin. Là ne devait pas se borner l'influence de cette belle institution. En ouvrant ses portes au talent et au génie, puis en organisant des concours littéraires, elle récompensa le mérite et excita la noble émulation de la gloire, dans une carrière si épineuse et si ingrate, où les fatigues et les veilles ne sont souvent payées que par l'indifférence d'un public absorbé dans la poursuite des intérêts matériels.

Ce n'est que dans la seconde moitié du dix-septième siècle que l'Académie française acquit toute son importance. Les premiers écrivains qui furent reçus membres de l'Académie étaient des hommes peu remarquables. Mais nous aurons bientôt l'occasion de constater qu'il ne faut pas les juger d'après les vues quelquefois étroites de Boileau.

Jusqu'à présent, nous avons trouvé dans la poésie du dix-septième siècle de l'esprit et parfois du sentiment; mais la recherche, l'affectation, l'afféterie fait dégénérer l'art en jeux puérils et sans portée. L'atmosphère des salons semble avoir étouffé la grande poésie, qui vit de liberté et qui s'alimente au foyer des croyances. La *conversation française*, par le récit et par le dialogue, devait diriger les esprits vers le roman, l'épopée et le drame. Nous avons caractérisé les conceptions romanesques inspirées par les *ruelles*. Nous en verrons la parodie à l'époque de la Fronde.

CHAPITRE IV.

ESSAIS D'ÉPOPÉE.

Disons, avant d'aborder le drame, un mot des essais épiques conçus sous le règne de Richelieu. L'épopée primitive ne pouvait naître au dix-septième siècle, car la nationalité française, déjà fortement constituée, n'avait à combattre que des ennemis intérieurs. Les poëmes de ce siècle ne pouvaient donc appartenir qu'à l'épopée savante. A quelle source les poëtes devaient-ils emprunter leurs sujets? La réponse n'est pas douteuse. L'épopée ne réussira jamais qu'à la condition de se conformer aux croyances des peuples. Les sujets chrétiens et nationaux s'imposaient d'eux-mêmes aux écrivains français. Le *Clovis* de Desmarets, le *Saint Louis* du père Le Moyne, la *Pucelle* de Chapelain, le *Moïse sauvé* de Saint-Amand, le *David* de Coras, sont des sujets inspirés par l'esprit moderne. A ce titre, ils méritent mieux que les dédains de Boileau. Ces œuvres cependant sont tombées dans l'oubli. A quoi faut-il en attribuer la cause? Au *mauvais goût* des auteurs et à l'imperfection de la langue, et non pas à l'insuffisance des sujets, ni même au manque de talent.

Je ne défendrai pas la mémoire de *Desmarets* vouée au ridicule par le législateur du Parnasse. Saint-Sorlin eut la sotte prétention de placer les modernes au-dessus des anciens. C'est lui qui donna le signal de la *querelle des anciens et des modernes*, qui passionna les esprits pendant deux siècles, et fournit à Boileau l'occasion d'une œuvre supérieure de critique : *Les réflexions sur le traité du sublime de Longin*, en réponse à cet aimable auteur des contes de fées qui ont bercé notre enfance, Charles Perrault, descendu dans la lice armé de son *Parallèle des anciens et des modernes*, mais qui n'avait guère en poésie plus de titres que Desmarets pour prouver la supériorité des modernes sur les anciens.

Quoi qu'il en soit de ses idées prétentieuses et paradoxales, Desmarets, poëte médiocre, a un mérite inestimable à mes yeux, celui d'avoir compris l'absurdité du merveilleux païen dans la poésie moderne, et d'avoir revendiqué les droits du christianisme dans l'épopée.

Le père *Le Moyne*, en choisissant pour son héros saint Louis, la plus grande gloire de la France au moyen âge, promettait de doter son pays d'un poëme rival de la *Jérusalem*. Trois choses ont manqué au père Le Moyne pour créer une œuvre complète et durable : l'art de la composition, le goût et la connaissance intime de la langue. Quant au génie poétique, c'est-à-dire à l'imagination créatrice, il en était supérieurement doué. L'esprit de la critique en France a été jusqu'à nos jours hostile à la grande imagination. Ici cependant Boileau a eu la pudeur du silence : « Il est *trop poëte* pour que j'en dise du mal, » tel est son jugement sur l'auteur de *Saint Louis*. Chateaubriand, qui avait le génie épique, a rendu justice au père Le Moyne : « Ce poëme informe, dit-il, a quelques beautés qu'on rechercherait en vain dans la *Jérusalem*[1]. »

Chapelain, homme d'une profonde érudition, mit *trente ans*, dit-on, à enfanter la *Pucelle*. Jamais sujet ne fut mieux choisi : Jeanne d'Arc est une des plus belles figures de l'histoire. Mais le poëte avare, qui retardait l'apparition de son épopée pour jouir plus longtemps de la pension que lui avait accordée le duc de Longueville pendant toute la durée de la composition de son poëme, eut beau remettre cent fois l'œuvre sur le métier, il ne parvint pas à plaire aux nobles dames qui consacraient alors les réputations [1], et Boileau, qui avait accepté la gloire de Voiture, immola Chapelain avec une verve d'esprit incomparable, mais où il entrait plus d'humeur que de justice. Chapelain était dépourvu du génie de la forme. Il n'avait pas de goût, chose étrange pour un savant. Généralement quand il veut être énergique, il est dur; quand il veut être naturel, il est vulgaire; quand il veut être sublime, il est enflé. Mais il ne manquait ni d'élévation ni de puissance. Si l'absence de mesure, d'élégance, d'harmonie dépare son poëme, il atteint par endroits la grandeur épique; et, sous le rapport de la conception, aucun poëte français peut-être ne l'a égalé dans l'épopée. Bien plus, son *Ode à Richelieu* et d'autres pièces lyriques prouvent que, s'il avait eu la liberté de ses inspirations, il aurait pu surpasser dans l'*ode* tous ses contemporains. S'il fallait juger de l'imagination d'un poëte par le lyrisme, Chapelain, sous ce rapport, serait supérieur à Boileau. L'auteur de la *Pucelle* eut de trop rares éclairs de génie; mais on aurait tort de le juger sur les vers du satirique, qui n'a pas placé l'éloge à côté du blâme. On l'avait élevé trop haut, Boileau le fit descendre trop bas. La satire dépassait la vérité, en se rendant complice de cette société légère de la Fronde qu'ennuyait toute œuvre sérieuse.

---

[1] *Génie du christianisme.*

Saint-Amand, autre victime de Boileau, a eu le tort d'aborder l'épopée avec sa langue de taverne, uniquement faite pour célébrer la divinité du ventre et le vin de l'orgie. L'Académie le chargea de la rédaction de la partie burlesque du Dictionnaire. Il était là dans son élément. Ce poëte était né pour écrire entre les pots et *charbonner de ses vers les murs d'un cabaret.* On vante son esprit dans ce genre, qui n'est pas toujours celui des honnêtes gens. Mais que venait donc faire dans le temple sacré cette muse avinée? Saint-Amand ne connaît évidemment pas la religion qu'il chante. C'est sans doute l'ignorance du langage sérieux qui lui fit adopter, par crainte de l'argot du cabaret, ces périphrases insipides à décourager les précieuses de Molière elles-mêmes. Les récits se traînent péniblement dans les détours de la phrase; les descriptions sans relief se perdent en détails puérils. Boileau, en le poursuivant de ses traits moqueurs, lui a reconnu du génie. Il n'avait que le génie de la crapule, et s'il a rencontré dans les hasards de l'inspiration quelques vers nobles et bien sentis, ce n'est pas assez pour lui mériter les égards de la critique.

---

[1] On connaît ce mot attribué tour à tour à M^{me} de Longueville et à M^{me} de Lafayette :

C'est beau, mais bien ennuyeux.

Coras, plus maltraité par Boileau, ne méritait pas tant de rigueur. Les vers du *David* cités par Chateaubriand révèlent un talent riche et flexible auquel il n'a manqué qu'un peu plus de culture pour réaliser une œuvre d'art complète.

Faut-il parler ici d'*Alaric*, poëme où Scudéri prétend faire le tableau de Rome vaincue par les barbares :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

La postérité ne connaît que ce vers, qui suffit à faire juger l'auteur. Ce style prétentieux au début d'un poëme, cette intempérance de langage, cette *abondance stérile*, cet abus du bel esprit se donnant des airs de matamore, méritaient bien le fouet de Boileau. Et il faut répéter avec lui :

Bienheureux Scudéri dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume :
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
Semblent être formés en dépit du bon sens;
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre et des sots pour les lire.

Personne ne le lit plus aujourd'hui. Il avait pourtant, comme Théophile, une forte imagination et une veine inépuisable. Dans son poëme d'*Alaric*, comme dans ses tragédies, il y a de beaux vers, malheureusement noyés dans un déluge d'expressions oiseuses et frivoles, une verbosité banale et vide qui oblige le lecteur à sauter à tout moment les pages. Scudéri était incapable de choisir. Il tombait en extase devant ses moindres vers, et c'est pour lui aussi que Boileau a dit :

Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir;
Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir;
Et, toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.

Scudéri a tout gâté par sa facilité merveilleuse et son outrecuidance. Malheur au talent, malheur au génie même qui ose défier le temps par une vaine prétention à la fécondité!

La manie épique avait fait perdre la tête à tant de gens, que les cloîtres eux-mêmes s'en mêlèrent et firent parler aux saints, dans leur commerce avec le ciel, le langage le plus raffiné de la galanterie moderne. Assez de ridicule comme cela.

L'influence de Ronsard se faisait sentir chez la plupart de ces écrivains par la *précipitation du travail* et les négligences qui en sont la suite, écueil fatal au génie lui-même. Si aucun chef-d'œuvre épique n'a paru dans cette première moitié du dix-septième siècle, il ne faut donc l'attribuer qu'au talent incomplet des auteurs, et non au génie chrétien. En présence de ces tentatives infructueuses, Boileau a prescrit l'emploi du *merveilleux païen*, anachronisme absurde, qui a rendu stérile la muse de l'épopée au siècle de Louis XIV, et détourné Racine d'un genre de poésie où il aurait égalé le Tasse peut-être, s'il avait appliqué son génie à l'étude des traditions nationales de la France et de l'Europe au moyen âge.

CHAPITRE V.

LE THÉATRE.

Corneille.

Le seul genre parfaitement conforme au génie du siècle était le drame sous sa double forme *tragique et comique*.

Partout nous avons vu la protection des gouvernements nécessaire au développement du drame, dans ses conditions internes et externes. Le triomphe de la monarchie au seizième et au dix-septième siècle, et l'activité dévorante provoquée par les découvertes qui mettaient les peuples en communication et amenaient un continuel échange d'idées, avaient fait surgir le drame dans toute l'Europe. Les traditions reprenaient leur empire, et la liberté, principe essentiellement chrétien, dirigeait l'esprit vers l'étude des sentiments de l'âme. L'alliance de l'autorité et de la liberté s'était consommée en France dans la personne de Henri IV. Menacée par l'esprit d'indépendance des grands seigneurs, la monarchie ne fit que grandir sous l'ascendant de Richelieu et de Mazarin. Et quand Louis XIV prendra les rênes du pouvoir, le principe d'autorité royale et ecclésiastique sera librement accepté par la nation avide de sécurité et de repos.

Le théâtre, échappant aux cercles littéraires qui l'avaient tué à Rome sous le règne d'Auguste et des empereurs, se produisit au grand jour devant un public généralement peu sensible à l'esprit de coterie, et que l'accent du cœur pouvait seul émouvoir. C'est ainsi que la poésie rentra dans la nature et dans la vérité. Néanmoins les *ruelles* exercèrent une heureuse influence sur les premières représentations théâtrales du dix-septième siècle. Les moralités, la farce de la *Basoche* et des *Enfants sans souci*, en se perpétuant dans la comédie imitée des Romains et des Italiens, apprirent à parler un langage honnête. Les personnes de distinction, qui commencèrent à fréquenter le théâtre, imposaient aux acteurs le respect des convenances.

Mais c'est la tragédie qui, dès le règne de Richelieu, obtint la faveur des classes élevées de la société. Le théâtre classique restauré par Jodelle, ce païen sans âme qui méconnaissait l'esprit religieux des générations nouvelles, le théâtre classique, avant de s'implanter en France au mépris de la civilisation chrétienne, fit place à l'imitation espagnole. Alexandre Hardy, traduisit plutôt qu'il n'imita Cervantes et surtout Lope de Véga, dont il eut la fécondité et l'audace. Tout son mérite fut dans l'énergie castillane, dans les coups de théâtre, dans l'habileté de la mise en scène. Le langage des *ruelles*, dédaigné par l'intrépide plagiaire du théâtre espagnol, trouva son interprète dans Théophile Viaud, qui introduisit sur la scène, dans sa tragédie de *Pyrame et Thisbé*, tous les raffinements de la galanterie. Scudéri, dans l'*Amour tyrannique*, suivit la même voie avec le même succès de coterie; mais le dogme des unités commençait déjà à renouer la tradition classique. Une fourmilière de poëtes de second ordre se consacrèrent au théâtre qui avait le don d'attirer la foule. Parmi eux se distinguent Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe,* qui a tous les défauts de l'Italie et de l'Espagne, et parfois leurs qualités; Tristan, qui sut trouver des accents pathétiques dignes de Racine; Du Ryer, auteur de *Saül,* et d'une tragédie d'*Esther,* déjà bien supérieur à ses émules dans la conduite de ses pièces et dans la facture des vers, mais qui perd son énergie en se laissant aller à la *morbidezza* italienne; Rotrou enfin, auteur de *Wenceslas,* un instant rival de l'auteur du *Cid* par la vigueur des caractères heureusement imités de l'Espagne.

La tragédie était en progrès, mais aucun chef-d'œuvre n'avait encore vu le jour, quand apparut Corneille. Désormais le drame classique va prendre possession de la scène. Le dogme des *unités* reçoit sa consécration et s'impose comme la condition suprême de l'art dramatique. Plus tard, quand nous parlerons des théâtres espagnols, anglais et allemands, nous aurons à discuter la question des unités. Disons dès à présent que cette règle n'est nullement essentielle à la constitution du drame moderne. Chez les Grecs, c'était une loi nécessaire, puisque le chœur ne quittait jamais la scène; mais la création des entr'actes a changé les conditions du drame. La loi des unités de temps et de lieu — je dis *de temps et de lieu,* car l'unité d'action est commandée par l'intérêt qui ne souffre pas le partage — la loi des unités de temps et de lieu est purement *conventionnelle.* La nature, dans les situations dramatiques, ne demande qu'une chose : l'*émotion.* Pour cela l'unité d'action est indispensable, mais nullement les unités de temps et de lieu. Prétendre le contraire, c'est effacer d'un trait de plume le théâtre de Shakespeare et de Caldéron, de Goëthe et de Schiller, qui, pour produire des chefs-d'œuvre, ne se sont pas inquiétés des lois d'Aristote. Maintenant donnerons-nous tort à la tragédie française de s'être conformée à ces lois sévères? Non, puisque tel était le goût de la nation. Quand je dis la nation, j'ai tort, car le théâtre du dix-septième siècle était moins fait pour le peuple que pour les cours et la haute société. Aussi quelles furent les conséquences de l'adoption non-seulement des principes, mais des personnages du drame antique? Quand le peuple, avec lequel il faut compter aujourd'hui, assiste à la représentation d'une pièce de Corneille ou de Racine, si les acteurs n'ont pas le talent de renoncer aux allures déclamatoires de la tragédie, la foule n'y retourne pas une seconde fois. Il a fallu le génie de Rachel pour ressusciter de nos jours le théâtre tragique du grand siècle. Et à vrai dire, l'ambroisie de ces beaux vers ne peut être appréciée que par les littérateurs et les esprits cultivés. Bientôt la tragédie classique ne quittera plus les bancs du collége et le cabinet des hommes de goût. Ce sera de la tragédie en portefeuille, comme celle des Romains. D'où vient ce résultat? C'est qu'on n'y sent pas assez la fibre nationale et chrétienne. On y sent bien la vérité humaine dans la peinture des caractères. Mais si l'on ne veut pas faire regretter au peuple l'absence des situations poignantes qu'il affectionne, il faut le circonvenir par tous les chemins qui vont au cœur. Or, ce monde de l'antiquité est trop étranger à nos mœurs pour que le peuple en soit vivement impressionné : il se figure à peine que ce sont là des hommes. Il n'y voit que des abstractions parlantes. Le choix des personnages antiques était donc pour la tragédie une cause d'impopularité. On marcha précisément à l'encontre des vrais principes de l'art, qui exigent que les personnages parlent un langage conforme à l'esprit du pays et du siècle auxquels ils appartiennent. De là ces anachronismes qui firent donner le costume français, les mœurs et l'esprit du siècle de Louis XIV aux héros de l'antiquité païenne. On s'élève contre ces anachronismes sans songer qu'ils sont la condition même du succès. Il y avait moyen de les éviter : c'était de faire monter sur la scène les héros chevaleresques du moyen âge. Là pouvait s'exercer sans invraisemblance la galanterie moderne. Peut-être craignait-on de déplaire à Richelieu et à Louis XIV en réveillant les souvenirs de l'héroïsme féodal. Le besoin de discipline courbait d'ailleurs les poëtes sous le joug des règles les plus étroites. Le choix des héros espagnols était préférable à celui des héros antiques, par conformité avec l'esprit moderne. Mais on s'exposait à être plus espagnol que français, ce qui est arrivé à Corneille. A l'exception du *Cid*, dont nous parlerons tout à l'heure, le père du théâtre français ne produisit rien d'original en marchant sur les traces des Espagnols. La raison en est simple : l'observation des règles du théâtre classique de l'antiquité unie à l'imitation du théâtre espagnol formait une alliance d'éléments disparates dont il était impossible de faire un tout homogène. Chez les anciens, les passions des personnages amenaient une situation qui offrait peu d'incidents. Les bornes de l'action, restreintes par la loi des unités, faisaient sacrifier les situations au développement des caractères. Les Espagnols, au contraire, sacrifiaient les caractères aux situations. Provoquer la curiosité, la surprise, la terreur, par l'accumulation des incidents, tel était le système dramatique des Espagnols. Était-il possible d'appliquer à ce système la mesure classique? Non, c'était associer les contraires. C'est à ce jeu fatal au génie que Corneille usa ses facultés, après avoir produit ses rares chefs-d'œuvre.

La loi des unités qui nuisit à l'originalité française, en s'unissant au système tragique des Espagnols et en faisant sacrifier les sujets modernes aux sujets antiques, ne produisit-elle donc aucun heureux résultat? Elle produisit le plus grand de tous, celui de satisfaire les âmes délicates en substituant l'analyse du cœur humain aux coups de théâtre. On laissa aux anciens, dans l'expression des sentiments de la nature, ce qui n'appartenait pas à l'homme de tous les temps. La couleur locale fut subordonnée à l'éloquence des passions. C'est ainsi que la tragédie fut assise sur un fondement durable et qu'elle resta française, c'est-à-dire universelle. Elle peut ne pas plaire au peuple, faute d'interprètes capables d'en saisir et d'en faire comprendre les beautés, mais elle fera toujours les délices de ceux qui consacrent dans la postérité les œuvres du génie. Les deux grands représentants de la tragédie au dix-septième siècle, en se soumettant aux règles classiques de la Grèce, sont d'ailleurs parvenus à créer les deux plus belles tragédies du théâtre français et peut-être du monde, *Polyeucte* et *Athalie*. Et, circonstance admirable, ces deux chefs-d'œuvre sont inspirés par le christianisme!

Ces préliminaires étaient indispensables pour apprécier le caractère et les tendances du théâtre français, dont Corneille est le créateur. Il ne faut pas se tromper sur ce titre trop pompeux donné aux œuvres des grands poëtes. Nous l'avons vu, Corneille a eu des devanciers, comme Eschyle a eu les siens; mais rien d'original n'avait été fait avant lui. Des imitations plus ou moins heureuses ne sont pas un titre de gloire pour une nation. Le père du théâtre français, avant de trouver son génie, avait commencé aussi par suivre pas à pas les Espagnols. Ses premières productions dans le genre comique portaient encore le cachet du *bel esprit*. Mais il n'avait pas tardé à comprendre combien la licence, les subtilités et le désordre de composition de la comédie du temps répugnaient au bon sens national. Quand il plut à Richelieu de prendre la poésie dramatique sous sa protection, pour imprimer sa pensée à la littérature comme à la politique, Corneille fut choisi avec Boisrobert, Colletet, de l'Étoile et Rotrou, pour arranger les plans élaborés par Son Éminence. Plusieurs pièces parurent sous le patronage du grand homme d'État, qui s'entendait mieux à faire des plans de campagne qu'à enfanter des œuvres d'art. Nous savons, par son admiration pour six vers ridicules de Colletet, ce qu'il faut penser de ses velléités de littérateur. *Mirame*, qu'il avait composée, en collaboration avec Desmarets, signataire de la pièce, *Mirame*, qui avait tant coûté à la France, fit voir à quelle médiocrité était condamné l'art dramatique, si Corneille, en s'avisant de modifier un canevas du maître, ne s'était attiré sa disgrâce. Le poëte, rendu à l'indépendance de sa pensée, se livra à l'étude de la tragédie. Sénèque et l'Espagne furent ses guides. Déjà le *moi* de sa *Médée* avait révélé la vigueur de son génie et l'héroïsme de la personnalité humaine sur laquelle il allait fonder son système tragique. Mais la pensée française ne s'était pas encore dégagée des entraves de l'imitation; c'est en 1636 qu'il fut donné à la France d'applaudir son premier chef-d'œuvre dramatique : *le Cid*. Et ce qui ajoute à l'importance de cette date mémorable, c'est que le sujet de la pièce était espagnol. Comment Corneille parvint-il à lui donner une forme originale? De deux manières : d'abord en simplifiant l'intrigue et en la subordonnant au développement des passions; ensuite en abandonnant le caractère purement local du sujet pour mettre en relief le caractère humain et français. Je m'explique.

Il y avait dans les mœurs primitives de l'Espagne je ne sais quel mélange d'héroïsme sauvage et de fanatisme religieux qui n'allait pas au tempérament français. En outre, la réalité s'étalait dans le drame de Guillen de Castro avec une rudesse et une grossièreté que repoussait la civilisation du dix-septième siècle. Les situations physiques, avec tout l'attirail de la guerre, étouffaient les situations morales. Corneille négligea le côté extérieur, c'est-à-dire tout ce qui n'était fait que pour les yeux et pour l'imagination, et fit ressortir le côté moral : la lutte des passions. La fierté hautaine et l'orgueilleuse indépendance des seigneurs espagnols du moyen âge étaient en harmonie avec les sentiments de la noblesse sous Richelieu. Le *point d'honneur*, l'humeur belliqueuse, en un mot l'héroïsme moderne uni à l'amour véritable, voilà le caractère français et humain que Corneille imprima à ses héros. L'exagération castillane a disparu pour faire place à des sentiments vrais, mais raisonnés. La galanterie, qui n'a rien de tragique, n'étouffe plus l'accent du cœur. L'esprit n'intervient que pour en modérer les élans. La grande nouveauté de Corneille, c'est d'avoir exposé sur la scène *le combat du devoir et de la passion*. Voilà ce qui fait la beauté du rôle de Chimène luttant contre son amour au nom du devoir qui lui défend d'épouser le meurtrier de son père. Ce combat est émouvant, parce qu'on y reconnaît la vie de l'âme. Et cette vérité humaine, embrassant tous les temps et tous les pays, est souverainement française, car elle présente cette analyse raisonnée des passions où l'esprit et le cœur interviennent tour à tour et à la fois, et conservent ainsi jusque dans l'explosion la plus chaleureuse des sentiments intimes un caractère réflexe et tempéré qui en augmente la puissance. L'admiration est le but que poursuit Corneille dans la tragédie; la lutte du devoir et de la passion en est le ressort ou le moyen.

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

Tout le système de Corneille est dans cette formule. Corneille ne veut pas étaler sous nos yeux le spectacle de nos faiblesses; il veut nous montrer nos grandeurs. Son génie éclata dans *le Cid* avec une telle puissance que, dès les premiers vers, un frémissement d'enthousiasme parcourut la salle et fit comprendre aux spectateurs qu'un chef-d'œuvre était né, le premier chef-d'œuvre de la scène et de la poésie françaises. Le succès ne fut pas un instant douteux. Quel moment! Rien n'y manqua; et l'envie fit entendre ses cris discordants au milieu de ce concert unanime d'éloges qui saluait l'avénement de la tragédie française. Scudéri, faisant de sa plume une épée, pourfendit l'œuvre du grand tragique avec ces airs de matamore qui lui étaient familiers. L'écho des acclamations de la foule troubla le sommeil du cardinal : Richelieu, sottement jaloux du triomphe d'un poëte qu'il avait déclaré *sans esprit de suite*, sentant peut-être aussi dans ces accents d'indépendance se réveiller l'orgueil de la noblesse, déféra la pièce à l'Académie, pour qu'elle en fît un rapport. Le jugement de la docte compagnie, rédigé par Chapelain, fut aussi modéré qu'il pouvait l'être, et sa sévérité tempérée trompa l'attente du maître. Le public vengea le poëte des clameurs de l'envie, et l'œuvre attaquée devint un type de beauté idéale. *Beau comme le Cid* fut une expression consacrée.

> Envain contre *le Cid* un ministre se ligue,
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
> L'Académie en corps a beau le censurer,
> Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Cependant Richelieu, malgré ses mesquines jalousies, a rendu, sans le vouloir, deux grands services à Corneille, en offrant à son imagination une image imposante de la force, de la grandeur de la patrie, de l'énergie du pouvoir, et en lui suscitant une critique qui l'avertissait de se tenir en garde contre l'enivrement du succès. Mais la censure académique produisit un résultat regrettable, au point de vue national : celui d'éloigner le poëte des sujets modernes, pour lui faire emprunter ses personnages à l'antiquité païenne. Les critiques avaient invoqué contre lui l'autorité d'Aristote. Ils voulaient donc réduire la tragédie française au calque servile de Jodelle et étouffer l'originalité du génie! Renouons la chaîne des temps, présentons à l'homme la plus parfaite image de lui-même; mais soyons avant tout de notre pays et de notre siècle, si nous voulons exercer une action puissante sur l'humanité. Rien n'est plus antipathique à l'esprit de l'antiquité grecque que ces procédés d'emprunt qui marchent à rebours de la civilisation, en forçant le poëte à renoncer aux traditions nationales et religieuses qui forment le glorieux héritage transmis par nos aïeux. Aussi la tragédie française, malgré la superstition du pédantisme pour les théories d'Aristote, n'eut-elle jamais rien de commun avec la tragédie grecque, si ce n'est la loi des unités et l'analyse des sentiments et des passions. Les chœurs furent abandonnés avec les masques et le cothurne, la division des actes et des entr'actes définitivement consacrée, l'exposition savante substituée au prologue, l'élégance à la simplicité, l'esprit à l'imagination, la galanterie au naturel un peu brutal, l'idéalisme au sensualisme. En un mot, les conditions du beau furent changées, mais si l'art perdit en naturel et en vérité, il s'éleva à une plus haute dignité morale et, sous bien des rapports, à une plus grande perfection de formes. Le succès de Corneille dans *le Cid* tenait plus à la mâle beauté des caractères qu'à la conduite de l'action. La critique avait vu le côté faible de la pièce : la contrainte imposée à Corneille par la loi des unités affaiblissait l'intrigue et fatiguait le génie du poëte.

Corneille, pour satisfaire les partisans de l'antiquité classique et surtout pour rester fidèle à la loi des unités, abandonna donc les sujets modernes, et, suivant les inspirations de son fier génie, alla chercher dans Rome ses héros. Peignit-il des Romains? Il le crut sans doute, mais il vit les Romains des temps primitifs et du siècle d'Auguste à travers l'âme des Espagnols dont Lucain et Sénèque, ses modèles, lui présentaient l'image stoïque, vigoureuse, emphatique. *Horace* abonde en traits sublimes, et les caractères d'une énergie indomptable sont des types d'héroïsme. Mais ce chef-d'œuvre brille moins par l'ensemble que par des beautés de caractère dont Corneille seul a le secret : les défauts sont amplement rachetés par la sublimité des grandes scènes, où le Romain montre à nu sa grande âme avec la puissance de son patriotisme, et où la nature conserve au moins ses droits :

Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encore quelque chose d'humain.

Voilà l'humanité dans l'héroïsme. Quelle beauté dans le contraste de caractère de ces deux héros : Horace et Curiace, celui-ci plein de sensibilité, celui-là sans entrailles ! Mais au-dessus d'eux se dessine la figure incomparable du vieil Horace, incarnation de la paternité et du civisme au temps où brillaient dans tout leur éclat les fortes vertus qui promettaient à Rome l'empire du monde. C'est sur cette grande figure sans doute que Corneille a voulu concentrer l'intérêt en faisant battre un cœur d'homme dans sa poitrine de héros. Par là Corneille fut aussi Français que Romain.

Cinna, où l'unité d'action est plus fortement accusée, c'est le triomphe de la monarchie. On sent que l'œuvre de Richelieu s'achève. Mais c'est par la clémence qu'Auguste parvient à dompter l'esprit de révolte et que le génie républicain se sent irrésistiblement entraîné vers un pouvoir qui s'absout par sa générosité magnanime. Ce n'est plus Richelieu, c'est Louis XIV qu'entrevoit le poëte et qu'il appelle de ses vœux, comme la France elle-même, lasse de vivre sous un joug de fer. Au point de vue dramatique, Corneille s'est surpassé dans *Cinna*. De toutes ses tragédies, c'est celle où l'intérêt se soutient le mieux d'un bout à l'autre. Mais le personnage qui a donné son nom à la pièce n'en est pas le véritable héros : le poëte a voulu peindre la transformation d'Octave en Auguste et concentrer l'intérêt sur la personne de l'empereur, en inspirant une admiration sans bornes pour cette magnanimité du monarque, « maître de lui comme de l'univers, » et dont la générosité a désarmé la haine et fait naître le repentir dans l'âme du conspirateur.

Le caractère d'Émilie, dont la passion déclamatoire et sentencieuse est plus dans la tête que dans le cœur, tient au tour d'esprit de l'époque, qui donnait à la femme un rôle viril en amour et, par excès de galanterie, lui laissait prendre pied dans la politique et les affaires d'État. On était à la veille de la Fronde : on devait aimer la mâle vertu de cette *adorable furie*.

Corneille qui, dans *Cinna*, avait porté si haut la grandeur morale, va tenter un suprême effort.

Voici enfin la lumière de l'Évangile qui vient consacrer son génie et l'élever à son apogée dans l'exécution comme dans la conception dramatique. *Polyeucte* est le pendant d'*Athalie*, et, plus qu'*Athalie*, ce chef-d'œuvre sublime représente la civilisation moderne, car c'est le triomphe de la foi chrétienne sur le paganisme, c'est la transfiguration de l'homme par l'eau du baptême en attendant le martyre; c'est l'âme se détachant de la terre et brûlant de se plonger au sein de Dieu. Ici le devoir, en triomphant de la passion, devient lui-même une passion divine. L'amour change d'objet et monte de la créature au Créateur; le cœur humain se divinise, et le ciel seul peut satisfaire l'immensité de ses désirs. Voilà la tragédie nationale par excellence, car en célébrant le christianisme, elle se rattache aux *mystères* du moyen âge, source du drame chrétien qui servit de type à Lope de Véga, à Caldéron et à Shakespeare. J'ai dit que Corneille avait atteint son apogée dans *Polyeucte*. Non pas que cette pièce, au point de vue de l'art, soit sans défaut : ici comme dans *le Cid* et comme dans *Horace*, le poëte semble se fatiguer dans sa marche, et les derniers actes ne valent pas les premiers. Mais le style est d'une élégance plus soutenue, la loi des unités y est mieux observée, les caractères y sont plus admirables encore. Polyeucte est le héros inspiré du christianisme qui sacrifie à son Dieu toutes les affections de la terre; Pauline, l'héroïne de l'amour pur, de l'amour purifié par le devoir et sanctifié par la foi : c'est une des plus belles créations de théâtre. Et Sévère, qu'il est généreux et noble dans sa tendresse pour une femme qui ne sera peut-être pas son épouse, et dont il veut faire le bonheur en arrachant son rival à la mort, pour montrer au moins à Pauline que Sévère était digne de son amour! Quelle harmonie dans le contraste de ces caractères, et quelle pureté morale! Qu'on doit être fier de *Polyeucte* quand on est Français et chrétien! Et cependant — jugez de la légèreté du siècle et de l'inefficacité d'une foi reconnue par l'esprit, mais désavouée par la conduite dans la société élégante de Paris, — lorsque Corneille lut sa tragédie à l'hôtel Rambouillet, le cercle des *précieuses* devenues ridicules ne trouva pas la pièce de son goût. Et M. de Voiture vint avertir le poëte de ne pas se faire illusion sur le succès de son œuvre, où *le christianisme surtout avait infiniment déplu*. Mais le public, ici comme à la représentation du *Cid*, n'eut pas assez de mains pour applaudir. Il y a toujours au milieu du peuple des hommes capables de comprendre la poésie, quand dans leur âme brûle encore le feu sacré des croyances.

Après la création de *Polyeucte*, l'étoile de Corneille pâlit pour ne plus jeter que par intervalle quelques vives lueurs. Le grand tragique avait mis toute son âme dans ses quatre chefs-d'œuvre. Son génie inégal alla se heurter, puis enfin se briser contre des écueils qui rendirent sa chute d'autant plus lourde que son élévation avait été plus éclatante.

On s'est demandé avec raison quelles pouvaient être les causes de cette rapide décadence d'un génie si vigoureux. La principale, dirons-nous avec M. Nisard, est l'adoption systématique des procédés espagnols, qui subordonnent le développement des caractères et des passions aux complications de l'intrigue. De cette manière on produit, par les tours de force du métier, l'inattendu, la surprise, l'étonnement; mais le pathétique, qui fait l'âme de la tragédie, disparaît sous les coups de théâtre et le jeu des machines. L'Espagne, où le poëte n'était pas emprisonné dans le cercle étroit des unités classiques, pouvait, en multipliant les ressorts de l'intrigue, produire des effets merveilleux. Corneille, en voulant accommoder les règles d'Aristote avec le système espagnol, a gâté son génie.

Là n'est pas cependant la seule cause de la dégénérescence de Corneille. Il y en a une autre qui explique celle-là : ce poëte, plus Espagnol que Français, n'avait pas parmi ses qualités cette mesure, ce juste milieu, ce bon goût qui préserve le poëte des écarts de l'imagination. Si les hasards de l'inspiration lui permirent d'associer quatre, ou, si l'on veut, sept fois la pureté du goût au génie (en comptant *Nicomède, Rodogune* et *le Menteur*), ce n'est pas un motif suffisant pour lui reconnaître une qualité généralement absente de vingt-cinq à vingt-sept pièces sur trente-deux qu'il a composées. C'est d'ailleurs une imperfection que l'éducation corrige. Mais les circonstances extérieures relatives à la position du poëte et à la situation sociale de son époque ont altéré au lieu de perfectionner le goût de Corneille. Vivant loin de la cour, centre brillant de la société choisie, il devait contracter, dans son langage comme dans ses habitudes, des formes provinciales. Ensuite la médiocrité de sa fortune, sa pauvreté même, honte éternelle de son siècle et de Louis XIV, qui n'avait de largesses que pour ses adorateurs, le condamnaient à un travail précipité, circonstance d'autant plus funeste au génie que sa marche est plus inégale. A l'époque de la Fronde, l'intrigue mêlée à la galanterie engagea de plus en plus Corneille dans les voies tracées par le théâtre espagnol, et il substitua au développement des caractères, à la logique puissante des idées et des passions, les expédients dramatiques, où d'ailleurs il était d'une grande habileté.

Se voyant forcé de compter avec l'amour, et ne voulant pas en faire le pivot de la tragédie, il l'admit comme *ornement*, c'est-à-dire comme accessoire, et laissa l'héroïsme occuper le premier plan du drame. Dans sa pensée, c'était une réaction contre la tragédie de Quinault, où tout était sacrifié à la tendresse. Corneille avait l'âme trop haute pour substituer l'amour au sentiment héroïque; mais le simple bon sens aurait dû lui dire que l'amour n'est tragique qu'à la condition de produire les situations du drame, et de jouer ainsi sur la scène le rôle qu'il joue dans la vie.

En subordonnant les caractères aux situations, Corneille était forcément amené à faire de l'amour une intrigue. Ce n'est pas ainsi qu'il l'entendait dans ses chefs-d'œuvre. Néanmoins, par la nature de son talent, ce fier génie devait mieux réussir à peindre les hommes que les femmes. Deux de ses héroïnes, Chimène et Pauline, sont de ravissantes créatures, dont l'amour est illuminé par un rayon de l'Évangile. Les deux Romaines, prises entièrement dans les mœurs du paganisme, Camille et Émilie, sont plus hommes que femmes, et si le sang romain coule dans leurs veines, elles ont dans la tête l'esprit romanesque du siècle de leur père. Ces femmes si raisonneuses et si subtiles ne parlent pas la langue du cœur. Chimène et Pauline ont de l'esprit aussi, sans doute, et il leur en fallait pour combattre au nom du devoir les élans de leur tendresse; mais au moins reconnaît-on la femme dans les instants où le devoir est d'accord avec la passion, et surtout dans les instants où la nature est plus forte que la volonté. Camille et Émilie ont trop d'emphase, trop de théâtre dans leurs passions pour nous émouvoir. Elles étonnent, elles n'attendrissent pas. Quoi qu'il en soit, c'étaient là des caractères imposants. Quand Corneille y eut renoncé pour se jeter dans les situations *embarrassées*, ses héroïnes ne furent plus que des intrigantes de haut parage, et leur amour dégénéra en scènes de boudoir peu dignes de la grandeur tragique.

Voilà la part de l'esprit de l'époque sur le génie et le goût de Corneille. Ses contemporains sont pour moitié dans ses défauts; ses qualités seules sont à lui, uniquement à lui.

Le créateur du théâtre français conservera dans la postérité deux titres de gloire immortels : celui d'avoir fourni les premiers modèles non-seulement à la tragédie, mais encore à la comédie et au drame moderne [1]; et celui plus inestimable d'avoir porté l'idéal tragique à une hauteur que personne, pas même Racine, n'a dépassée. Élévation, fermeté de sentiments, force des idées, héroïsme des caractères, habileté dans le développement de l'action dramatique, vivacité et concision d'un dialogue incomparable, nerf, solidité, éclat, énergie familière du style : telles sont les qualités du *grand Corneille* dans ses immortels chefs-d'œuvre. Pour apprécier son génie, il faut s'en tenir à ses chefs-d'œuvre, et surtout ne le comparer que par voie de contraste à Racine dont il est l'égal, mais qui fut servi, comme nous le verrons, par de plus heureuses circonstances. Corneille n'a pas assez connu l'art des nuances : c'est un homme d'une seule pièce. Dans les petites choses, c'est ce bourgeois de Rouen, le plus simple des hommes, peu façonné à l'élégance des cours; dans les grandes choses, son âme est de niveau avec les plus sublimes sentiments de notre nature. Ne le cherchez pas en lui-même ni dans sa vie; cherchez-le dans ses œuvres : il est tout entier dans l'âme de ses héros. Partout ailleurs il est vulgaire; là il est grand. C'est un chêne robuste à la rude écorce, aux bras noueux, à la séve vigoureuse qui porte sa tête dans les nues et défie les ravages du temps, car ses racines plongent au cœur de l'humanité.

---

[1] En écrivant le *Menteur* et *Don Sanche*.

CHAPITRE VI.

LA POÉSIE AU TEMPS DE LA FRONDE.

Avant de continuer l'histoire de la poésie dramatique, qui résume tout l'art français sous le règne de Louis XIV, il faut caractériser la *Fronde* et ses productions spéciales. Cette sanglante intrigue, conduite par des femmes avides d'émotion et qui devait avorter dans le ridicule, enfanta la poésie burlesque, genre bâtard qui fut la honte de la littérature comme la Fronde fut la honte de la France, et on pourrait dire aussi de l'humanité. Dans ces travestissements de la poésie sérieuse, se distingua Scarron, spirituel parodiste qui affubla d'un costume de polichinelle les plus belles inspirations de l'antiquité. La guerre à coups d'épingle que se livraient les partis devait trouver dans Scarron un champion toujours prêt. Il joua un grand rôle dans la *Mazarinade*. Sa verve railleuse fit tomber la galanterie romanesque sous les traits du *Roman comique*. La société de la Fronde n'était plus inspirée par le respect des convenances dont les *ruelles* avaient fait la loi des salons. La légèreté des femmes, jointe à l'esprit frondeur qui s'était emparé de la conversation française, imprimait à la poésie je ne sais quel cachet de jovialité cynique où les traditions du bon goût faisaient place aux allusions malignes et aux facétieuses saillies de l'opposition ministérielle. Une noblesse bruyante, livrée à tous les vertiges de l'ambition mêlée à l'intrigue, se pressait dans les salons du cardinal de Retz, de M^me^ de Longueville et du duc d'Orléans, pour y comploter la ruine de Mazarin au milieu de propos licencieux, d'éclats de rire moqueurs et de sanglantes turpitudes.

La régence d'Anne d'Autriche est la troisième régence féminine depuis Catherine de Médicis, et, quelles que fussent d'ailleurs les qualités de la reine, mère de Louis XIV, la France n'eut pas à déplorer moins de scandales qu'aux deux régences des Médicis.

L'histoire a des leçons qu'un pays n'oublie pas.

La maison du coadjuteur avait détrôné l'hôtel Rambouillet. C'est là que régnait Sarrazin, le Voiture libertin et débraillé de la Fronde. A l'exception de Corneille, qui s'y fortifia dans ses tendances à l'intrigue assaisonnée de galanterie, mais qui conserva son génie dramatique dans quelques figures de héros, on ne retrouve plus la grande poésie dans cette période agitée qui précéda l'avénement de Louis XIV.

SECONDE PÉRIODE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

CHAPITRE Ier.

INFLUENCE DE LOUIS XIV.

Au moment d'apprécier l'influence de Louis XIV sur un siècle auquel il a donné son nom, j'éprouve le besoin d'avertir le lecteur que c'est l'esprit du temps et non l'esprit de l'histoire que je vais consulter ici. L'histoire a le droit de se montrer sévère à l'égard d'un despote qui a sacrifié l'indépendance, la liberté, le bonheur des peuples à son ambition tyrannique, les prérogatives de l'Église à son pouvoir arbitraire et la morale à ses plaisirs. Comme Belge, comme catholique, comme philosophe et comme homme, on trahirait ses devoirs en louant sans réserve un roi qui a fait la guerre de Flandre et de Hollande, soumis l'Église à l'État, décrété la révocation de l'édit de Nantes, ordonné les dragonnades, confisqué les libertés de son peuple, ruiné son royaume et ruiné les mœurs pour satisfaire ses appétits insatiables de volupté et d'orgueil.

Mais comme homme aussi et comme littérateur, ami des belles et grandes choses, il faut savoir rendre justice aux princes qui ont contribué à la gloire des peuples et à la gloire de l'humanité. La France a le droit de se plaindre aussi, mais elle a surtout le droit d'être fière des qualités d'un monarque qui a fait sa grandeur et présenté aux siècles futurs, dans la guerre, dans les lettres, les sciences et les arts, la plus magnifique réunion de grands hommes que l'histoire ait offerte à l'admiration du monde.

Il y a du reste deux époques à distinguer dans le règne de Louis XIV : la première, depuis son avénement jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes; la seconde, depuis cette date fatale jusqu'à sa mort : d'un côté, le succès et la gloire; de l'autre, les malheurs et la honte.

Plaçons-nous dans la gloire pour comprendre les poëtes, et voyons ce que fit Louis XIV pour féconder leur génie [1].

Aussitôt que le grand roi eut pris en main les rênes du pouvoir, tout rentra dans l'ordre, et les forces nationales purent se déployer avec un merveilleux ensemble sous la sauvegarde d'un gouvernement respecté. La France alors réalisa l'idéal de la royauté. L'Église consomma son alliance avec le trône. L'anarchie fut comprimée et les ambitions cessèrent de troubler l'État. La bourgeoisie, auparavant dédaignée par la noblesse, se releva par la dignité des emplois publics. La petite bourgeoisie put coudoyer la grande sans en être offusquée. La France tranquille à l'intérieur grandit par le prestige des conquêtes. C'est alors que l'on vit briller l'âge d'or de la littérature. Les écrivains qui, sous la domination des premiers ministres, n'avaient le choix qu'entre la servitude et la révolte, furent honorés d'une protection égale à leur mérite, et ne se virent plus forcés de recourir à de basses flatteries pour se créer une honnête aisance. En échappant aux caprices de la noblesse, ils retrouvaient la dignité et la liberté de leurs pensées. Ils ne purent, il est vrai, à l'exemple des Grecs, apporter dans la direction des affaires l'audacieuse indépendance de leur imagination; car le roi personnifiant l'État [1] ne laissait à ses ministres que les rouages vulgaires de l'administration. Louis XIV avec un discernement admirable avait compris que l'art, pour atteindre sa perfection, exige le calme, le repos, les loisirs. L'écrivain lancé dans le tourbillon des affaires n'a pas le temps de se recueillir, de méditer ses pensées et de parvenir à cette maturité de conception et à ce fini de la forme qui sont les conditions nécessaires de toute œuvre durable.

---

[1] Nous prendrons ici pour guide M. Nisard, qui a puisé dans les auteurs contemporains les traits qui composent la grande figure de Louis XIV.

Le temps emporte tout ce qui se fait sans lui.

A chacun sa sphère donc : au guerrier les combats, à l'homme d'État la politique, à l'écrivain la pensée et la parole, son expression. Notre siècle a prouvé comment le génie s'égare en descendant dans la sphère active pour briser en mille fragments le miroir de la pensée. Grâce à Louis XIV, les écrivains du dix-septième siècle restèrent hommes de lettres, et grâce à lui aussi ils furent en général à l'abri des injures de la fortune et de la misère, compagne trop souvent inséparable du génie. La protection des princes peut être funeste à la littérature; mais c'est quand le gouvernement est antipathique à la nation, et quand le prince n'offre pas en sa personne un type assez complet pour éveiller l'inspiration poétique; ensuite, quand l'art est réduit à brûler un grossier encens sur l'autel où s'allume l'enthousiasme. Louis XIV, en attirant à lui les poëtes, laissait un libre essor à leurs facultés; il comprenait mieux que personne que les lettres sont le plus beau diamant de la couronne des rois. Il faut le dire, les louanges que lui adressaient les écrivains de son siècle étaient souvent aussi sincères que méritées. C'est en se modelant sur la personne de Louis XIV et sur la société dont il fut le créateur, que la poésie parvint à cet idéal qui forme l'apogée du génie de la France. L'*unité*, l'*ordre* et la *grandeur*, les trois pivots de la monarchie française, sont les qualités fondamentales des œuvres littéraires du grand siècle. Toute la poésie de ce temps est un reflet des qualités personnelles de Louis XIV. L'extérieur du roi, sa figure, son attitude, ses manières respiraient je ne sais quelle noblesse et quelle grâce qui faisaient l'admiration de tous ceux qui l'approchaient : c'était le type de la majesté royale. Il posait devant les poëtes comme Périclès à Athènes, mais avec plus de prestige encore que le héros populaire de la Grèce. L'harmonieuse beauté de Louis XIV donna au style des écrivains la noblesse et la grâce. L'esprit du roi se distinguait par la grandeur des vues, la justesse des idées, un bon sens admirable, une extrême délicatesse de goût, le naturel dans la dignité et la facilité à s'approprier les idées d'autrui. La parole du roi, qui reflétait les qualités de sa personne et de son esprit, était d'une netteté et d'une élégance irréprochables, et toujours au niveau du sujet qui faisait la matière de ses entretiens. Ne sont-ce pas là tous les traits de l'esprit et du style des immortels chefs-d'œuvre de ce siècle? D'un caractère chevaleresque, le roi était brave à la guerre et d'une politesse charmante à la cour. Doux, affable, clément, généreux, son cœur égalait son esprit et les charmes de sa personne. Faut-il s'étonner qu'il ait été l'idole de son siècle et qu'il ait donné le ton à la littérature et à la civilisation françaises? L'idéal littéraire réalisé par les grands écrivains du dix-septième siècle fut donc l'ouvrage de Louis XIV. Ce sera son éternelle gloire devant la postérité.

---

[1] *L'État c'est moi;* c'était, comme on sait, sa devise.

Voulez-vous avoir une image vivante du génie de Louis XIV? Allez à Versailles. Contemplez ce vaste palais où respire encore tout le prestige de la majesté royale. Parcourez ce jardin magnifique : d'un marais infect le roi en a fait une des merveilles du monde. Regardez ces escaliers dignes de Babylone au temps de Sémiramis, ces longues allées, ces bois, ces pièces d'eau où l'on a rassemblé avec un goût si parfait tous les symboles de la mythologie et tous les chefs-d'œuvre des arts, et dites-moi si vous n'assistez pas à la résurrection du grand siècle. Il n'y manque rien que Louis XIV et sa cour qu'on croit voir apparaître dans la magie des souvenirs.

L'art à Versailles a effacé la nature, mais quel art! quel idéal de beauté, d'ordre, de régularité, de grandeur!

Voilà la création de Louis XIV, et voilà l'idéal qu'il a fait resplendir aux regards des poëtes.

Je n'entends rien retrancher au génie des poëtes en montrant l'idéal de leurs productions. Il y eut cela d'heureux, que les illustrations littéraires de l'époque, sans faire violence à leur génie, se trouvèrent à l'unisson des qualités, des vues, de l'esprit du roi.

La société des femmes contribua beaucoup aussi à maintenir cette politesse exquise qui donne aux œuvres littéraires l'élégance, la souplesse, la délicatesse et la grâce. Mais l'abus du bel esprit, cet excès de la galanterie né du commerce des femmes et qui, favorisé par les souvenirs chevaleresques et par l'imitation de l'Italie et de l'Espagne, s'était introduit à l'hôtel Rambouillet pour corrompre la littérature, ne put tenir devant le naturel et le bon sens de Louis XIV. C'est un autre service qu'il rendit aux lettres. Les rodomontades espagnoles menaçaient de gâter le goût français depuis le règne de Louis XIII. Louis XIV fit disparaître l'imitation étrangère par un acte de puissante initiative qui signala son avénement au trône : la préséance de l'ambassadeur français sur l'ambassadeur espagnol à la cour de Rome. Mais, pour fixer définitivement le goût faussé par l'Italie et l'Espagne, il fallait retremper l'esprit français aux eaux fécondes de l'antiquité. De là l'imitation de la Grèce et de Rome consacrée par le siècle précédent. C'est ce qui acheva de consolider la langue en lui faisant contracter cette dignité, cette fermeté, cette précision, cette harmonie à la hauteur des littératures classiques. Malheureusement on ne se contenta pas d'emprunter aux anciens l'art de la forme; on imita leurs idées, et il arriva ce qui arrive toujours quand on renonce à l'originalité pour suivre les traces d'autrui : en cherchant à habiller à l'antique la pensée moderne, on habilla à la moderne la pensée antique. Quoi qu'il en soit, si Aristote et Horace furent, sous la plume de Boileau, les vrais législateurs du Parnasse français, c'est qu'on sentait le besoin d'un goût sévère pour régénérer une littérature compromise par l'imitation des œuvres de deux peuples tombés en décadence. Il y avait, à tout prendre, moins de danger à suivre avec habileté les traces des anciens dans une langue d'un génie différent, qu'à se laisser entraîner dans une fausse voie sur la pente glissante de deux littératures d'un génie analogue par les formes, sinon par l'esprit de leurs productions. Ce n'est pas par timidité, comme on l'a cru, c'est par amour de la règle que Louis XIV encouragea l'imitation de l'antiquité [1].

Voyons quelles furent les destinées des genres pendant le règne de Louis XIV et comment, sous l'influence du génie de la civilisation moderne, la poésie échappa à la servilité de l'imitation classique. Quatre grands noms résument l'histoire de la littérature française à cette époque : Racine, Molière, Boileau, la Fontaine, c'est-à-dire la *tragédie*, la *comédie*, la *satire*, l'*apologue*.

Le genre dramatique domine tous les autres, parce qu'il est celui qui répond le mieux aux loisirs fastueux et à l'esprit de société créé par la monarchie. Ces mœurs conventionnelles ne conviennent ni à l'*épopée* ni à l'*ode*, qui ne vivent que de naïveté et d'enthousiasme. Le drame sérieux et le drame plaisant, voilà les deux spectacles favoris de la royauté. Aussi Racine et Molière sont-ils comme les pourvoyeurs des plaisirs de la cour, les poëtes officiels, les édiles du grand siècle.

CHAPITRE II.

RACINE.

Corneille avait créé la tragédie; mais la fière indépendance des héros de ces temps de guerre civile avait fait place à la tendre galanterie des mœurs nouvelles. Si le grand Corneille, dans la peinture des caractères héroïques, était insurpassable, l'importance accordée à l'amour laissait à Racine la création des rôles de femme et la peinture des héroïques faiblesses du cœur humain. Le type était donné : le poëte n'avait qu'à contempler la figure de Louis XIV et à transporter sur la scène les passions de la cour : l'ambition et l'amour, magnifiquement drapés dans la majesté royale. Les amours de Louis XIV, qu'il faut flétrir au nom de la morale, furent du moins recouvertes d'un certain vernis de décence et traversées par le remords. La religion, impuissante à le retenir dans le devoir, mit dans son âme une lutte puissante entre la passion et la raison. La voix de la conscience se faisait entendre au milieu des enivrements d'une vie de triomphes et de fêtes; et les faiblesses du roi n'étaient pas à ses yeux des vertus. Bossuet, à qui Louis XIV avait permis de dire la vérité, attribuait les malheurs de la France aux fautes du monarque. Racine, en peignant les orages des passions, en fit aussi ressortir la moralité, en montrant les malheurs qu'elles entraînent à leur suite.

---

[1] Pour compléter le tableau de l'influence de la civilisation sur la poésie à cette époque mémorable, nous aurions à signaler aussi les tendances philosophiques et religieuses, qui sont l'âme du siècle. Nous n'avons pas à entrer ici dans l'examen des théories et des systèmes. Nous nous bornerons à constater, dans l'appréciation des poëtes, l'influence de Descartes et de Port-Royal

Après avoir imité Corneille avec peu de succès dans sa *Thébaïde*, pastiche maladroit des *Phéniciennes* d'Euripide, et après avoir marché sur les traces de M$^{\text{elle}}$ de Scudéri et de Quinault dans son *Alexandre*, chevalier galant, calqué sur Louis XIV, le grand poëte trouva enfin son génie dans *Andromaque*, tragédie qui fait époque, comme *le Cid*, dans l'histoire du théâtre français. L'auteur, dans cette pièce, dépasse tout à coup Euripide son modèle, et se place au niveau de Sophocle lui-même par la magie du style et l'éloquence de la passion!

C'est en étudiant son propre cœur que Racine découvrit son système dramatique reposant sur l'analyse des sentiments intimes. Corneille, à l'exemple de Sophocle, représentait l'homme tel qu'il devrait être; Racine, à l'exemple d'Euripide, le représente tel qu'il est; en d'autres termes, les personnages de Corneille sont des héros, ceux de Racine sont des hommes. Les héros de Corneille sacrifient leurs passions au devoir; ceux de Racine sacrifient le devoir à leurs passions. Les premiers sont heureux et reçoivent la récompense de leur vertu; les seconds sont malheureux et reçoivent le châtiment de leurs faiblesses : voilà la moralité. Le sentiment qu'ils éveillent en nous, c'est, d'un côté, l'admiration, de l'autre, la pitié. L'analyse du cœur humain donne à la tragédie de Racine plus de variété, un intérêt plus vif et plus soutenu. La marche de l'action produit ici des chocs inattendus, des explosions soudaines qui font échouer la liberté devant le fatalisme des passions. L'héroïsme du devoir rend les personnages de Corneille raisonneurs, même au milieu de leur enthousiasme. De là une teinte plus uniforme dans les développements du drame. C'est dans les grandes situations qu'éclate leur grandeur surhumaine. L'homme y sent sa liberté, mais elle a pour limite prévue, si j'ose m'exprimer ainsi, le fatalisme du devoir. Les héros de Racine luttent contre la voix du devoir par tous les sophismes du cœur; ceux de Corneille ont trop la conscience de ce qu'ils considèrent comme un devoir pour ne pas lutter contre la passion par toutes les raisons vraies ou fausses du point d'honneur.

Maintenant que nous connaissons le système dramatique de Racine et ce qui le distingue de celui de Corneille, disons pourquoi Racine se fait imitateur des anciens sans cesser d'être français. Le principe d'autorité royale, incarné dans Louis XIV, ne permettait pas au poëte de mettre sur la scène les rois de France dont le type s'éloignait du présent monarque. L'insubordination de la noblesse dans les siècles précédents était un mauvais exemple pour le nouveau règne, et, sous peine de fausser une histoire connue, il fallait y renoncer. D'autre part, ce principe d'autorité conduisait le poëte à se soumettre aux règles sévères de l'antiquité classique qu'il avait étudiées à l'école austère de Port-Royal. Mais si les grandes figures de l'antiquité évoquées par le génie classique conservaient le prestige de l'éloignement, comment intéresser des Français à une action étrangère prise dans des mœurs si différentes de celles du dix-septième siècle? Il fallait leur imprimer un cachet tout nouveau : il fallait jeter dans ce moule antique la pensée moderne, la pensée française avec son tour particulier. Corneille lui-même, malgré l'indépendance de son génie, n'avait pu échapper à cette nécessité impérieuse. Ses héros, quoique espagnols et romains, gardaient l'empreinte de l'époque de Richelieu et de Mazarin. La cour élégante de Louis XIV fut transportée par Racine au milieu des temps semi-barbares de l'antiquité. Les rôles de femme par où il excelle sont d'une délicatesse et d'une sensibilité qui attestent le génie du poëte, mais aussi et surtout les mœurs modernes épurées par le christianisme et le respect du sexe professé par Louis XIV et sa cour. C'est ainsi qu'Andromaque, comme mère et comme épouse, n'est l'Andromaque ni d'Homère ni d'Euripide, ni de Virgile, bien qu'elle se rapproche de celle-ci par sa fidélité à la mémoire d'Hector : elle est la femme moderne réhabilitée et trouvant son bonheur dans l'accomplissement de ses devoirs.

Si Racine ne réussit pas aussi bien dans ses rôles d'homme, c'est à la galanterie moderne qu'il faut l'attribuer. Louis XIV partout sera la personnification de la royauté unissant la pompe au naturel, et conservant dans ses allures et dans ses paroles cette fleur de la galanterie qui était à la mode au dix-septième siècle. Tout cela s'est fait aux dépens de la couleur locale; mais le succès était à ce prix. Il y a une autre vérité plus importante que la vérité locale et que Racine a su trouver dans son âme, où Descartes et les solitaires de Port-Royal lui avaient appris à lire : c'est la vérité universelle, source d'un intérêt constant, impérissable. On sent un cœur palpiter sous la draperie; ces personnages sont des hommes de tous les temps et de tous les pays.

Après avoir lutté avec avantage contre Euripide, Racine aborda la tragédie historique et lutta contre Tacite dans *Britannicus*. Il prend ses personnages à ce moment critique où l'on sent que les masques vont tomber. Le poëte a craint d'exposer à nos regards les sanglantes orgies du despotisme. Rome est sur la pente du crime, mais l'imagination, tout en prévoyant la dégradation future de la reine du monde, aime encore à lire sur son front l'empreinte de sa grandeur passée.

Ici cependant on aperçoit ce qui manque à la tragédie classique : la hardiesse dans la mise en scène des situations terribles. Sous ce rapport, nous verrons plus tard combien Corneille et Racine sont inférieurs à Shakespeare. Mais Corneille se rapproche beaucoup plus que son rival du géant de la scène anglaise. Il y a trop de sagesse dans le plan de Racine. Britannicus est une figure trop effacée pour en faire le héros principal d'une tragédie. Néron, malgré le poëte, devait dominer la scène. On s'attend à voir régner autour de ce monstre plus de terreur. Mais ce n'est pas à Racine, écrivant sous le règne de Louis XIV, qu'il appartenait de peindre les tyrans.

Quoi qu'il en soit, *Britannicus*, par le bon goût du poëte, par la savante structure de la composition, par l'énergie et la vérité des caractères, par la beauté mâle du style enfin, est un des chefs-d'œuvre du genre historique. C'est en vain que le parti de Corneille s'ameuta contre ce nouveau triomphe : *Britannicus* grandissait dans la gloire. Corneille, au temps de ses chefs-d'œuvre, donnait plus de grandeur à ses héros; mais à l'époque où parut la pièce de Racine, Corneille n'était plus que l'ombre de lui-même.

Bientôt les deux rivaux allaient se mesurer sur le même terrain dans *Bérénice*. L'auteur du *Cid*, déjà vieux, devait succomber dans cette lutte contre un rival parvenu à toute la maturité de son talent. *Bérénice* est une élégie héroïque qui offre ceci de remarquable, qu'avec une situation unique, le poëte a su maintenir jusqu'au bout l'intérêt. Mais aussi quelle figure charmante, mélancolique et douce, que l'héroïne de ce drame élégiaque! Quelle aimable langueur! quelle grâce touchante! Le génie du Tasse dans l'*Aminta* semble avoir passé dans l'âme de Racine en même temps que son style.

Bajazet, où l'auteur supplée au prestige de l'éloignement des temps par l'éloignement des lieux, contient de belles parties. L'exposition est un modèle; les rôles d'Acomat et de Roxane, dont le premier est de l'invention de Racine, sont supérieurement traités. Les autres personnages sont beaucoup plus français que turcs, défaut d'autant plus saillant qu'il s'agit ici de mœurs plus connues, puisqu'elles appartiennent à un peuple moderne. Cette pièce est le plus imparfait des chefs-d'œuvre de Racine, sous le rapport de l'action. Quelque admirable que soit le talent de l'auteur dans la peinture des sentiments tendres, il faut le plaindre d'avoir sacrifié aux exigences de son époque au point de faire de l'amour un mensonge, et de ce mensonge le marchepied du trône. Bajazet n'a pour Roxane que du mépris, et il feint d'aimer Roxane parce qu'elle est un instrument utile à ses projets ambitieux. Il a beau se repentir, à la fin, de ce jeu criminel, on ne reconnaît là ni la grandeur ni la dignité tragiques.

Au siècle de Louis XIV pouvait-on faire monter sur la scène un roi sans amour? Voyez plutôt *Mithridate :* c'est la pièce où Racine a mis le plus d'invention. Le caractère complexe du héros est une des plus hardies créations du théâtre. Mais l'amour dans l'âme de ce second Annibal, au milieu des graves intérêts de la politique, est singulièrement déplacé ; et, quelque belle que soit la figure de Monime, si pleine d'énergie et de tendresse, cette passion est peu en harmonie avec la gravité historique du héros.

Racine revient à Euripide dans *Iphigénie* et dans *Phèdre.* Mais quelle tranformation doivent subir l'*Iphigénie* et l'*Hippolyte* du poëte grec pour être acceptés par le siècle de Louis XIV! La première de ces tragédies offrait aux Athéniens un intérêt national et religieux qui n'était pas fait pour passionner les Français. L'Iphigénie de Racine lutte avec plus d'énergie contre la fatalité que l'Iphigénie grecque. Son dévouement à son père et à sa patrie est contre-balancé dans son cœur par un double sentiment : son amour pour Achille et sa jalousie contre sa rivale. Achille, de son côté, devient un chevalier français tour à tour galant et fanfaron, trempé par sa mère dans les eaux du Styx et par le poëte dans celles de la Garonne, selon la spirituelle expression de Géruzez. La comparaison entre l'*Iphigénie* d'Euripide et celle de Racine est une étude curieuse et féconde. Il n'y a rien de grec dans la pièce française que le sujet et l'harmonieuse beauté du style. Les personnages ont subi une complète transformation. Racine a fait d'Iphigénie un idéal de tendresse et d'amour; mais la fille d'Agamemnon dans Euripide, plus naïve et plus résignée, est aussi plus noble et plus touchante. La cour d'Agamemnon, dans Racine, est calquée sur la cour de Louis XIV. Le roi des rois a plus de grandeur et de majesté, mais moins de vérité que l'Agamemnon d'Euripide. Racine n'a gardé la supériorité que dans le rôle pathétique de Clytemnestre. Ce qui assure l'immortalité du poëte français, ici comme partout, c'est la vérité des sentiments et la perfection de la langue.

Phèdre est le chef-d'œuvre profane de Racine. Il s'y est élevé à son plus haut degré de puissance dramatique. Dans l'*Hippolyte* grec, le héros innocent est victime de la calomnie. L'épouse de Thésée est l'instrument des vengeances de Vénus. Diane intervient pour glorifier l'innocence du héros. Racine comprit qu'il ne pouvait faire usage de ce merveilleux suranné et qu'il devait déplacer le centre de l'action pour concentrer l'intérêt sur la figure de Phèdre. Ce qui était le moyen devint le but, et il montra à nu les tortures d'une âme qui se débat contre la fatalité de la passion. Ce n'est plus Hippolyte qui devient la victime de Vénus, c'est Phèdre elle-même, cédant malgré elle à un sentiment qu'elle condamne, et causant malgré elle aussi la mort d'Hippolyte. « La crainte des flammes vengeresses de l'éternité formidable de notre enfer perce à travers le rôle de cette femme criminelle, comme le fait observer Chateaubriand; c'est la *chrétienne réprouvée,* c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu. » Le rôle du fils de Thésée est complétement effacé dans la tragédie française ; l'auteur semble avoir laissé dans l'ombre tous les autres personnages pour mettre en lumière celui de Phèdre. Mais c'est à ce prix que Racine devait doter la France d'une création dramatique qui ne peut être comparée qu'à l'*OEdipe roi* de Sophocle.

Une cabale, où était malheureusement impliquée une femme poëte, spirituelle et gracieuse, qui nous a laissé une idylle immortelle, M^me^ Deshoulières, fut dirigée contre Racine et fit échouer la pièce, à laquelle on préféra la *Phèdre* de Pradon, poëte aussi orgueilleux que médiocre qui, pour répondre aux attaques de Boileau, avait intitulé une de ses satires : *Triomphe de Pradon.* La *Phèdre* de Pradon n'était pas mal conçue; mais elle était écrite en vers tantôt prosaïques, tantôt baroques, qui révélaient un auteur sans goût, à qui la nature avait refusé le don du style. « La différence qu'il y a entre moi et Pradon, disait Racine, c'est qu'il ne sait pas écrire. »

Dégoûté du théâtre par les clameurs de l'envie, et résolu à mettre fin aux dissipations de sa jeunesse, Racine, retrouvant dans son cœur les principes chrétiens qu'y avaient déposés ses maîtres, rentra dans le silence et se voua au service de Dieu et à l'éducation de ses enfants. Pendant douze ans, sa muse dramatique resta muette. Une circonstance inattendue lui rendit la voix. M^me^ de Maintenon, pour consolider sa faveur et étendre son influence, avait créé l'école de Saint-Cyr pour les filles de la noblesse ruinée. Voulant distraire le roi vieilli des ennuis de la royauté et lui rappeler innocemment le souvenir des fêtes brillantes qui avaient marqué les belles années du règne, elle imagina de faire représenter par ses jeunes pensionnaires les chefs-d'œuvre de la scène. On avait déjà joué *Andromaque,* mais avec un talent qui alarma la piété de M^{me} de Maintenon. C'est alors qu'elle engagea Racine à traiter des sujets religieux. Le poëte, familiarisé pendant ses années de retraite avec l'étude des livres saints, composa *Esther* et *Athalie.*

Esther était une pièce toute de circonstance, faite pour célébrer l'union de la nouvelle Esther avec le moderne Assuérus. C'est une idylle en trois actes plutôt qu'une tragédie. Le génie de l'adulation et le génie chrétien en ont fait un chef-d'œuvre. Il n'y faut pas chercher l'art dramatique, mais un modèle de style pur, élégant, harmonieux. L'inspiration religieuse éclate surtout dans les chœurs, qui font de Racine un David français.

Athalie, il faut le dire avec Voltaire, c'est le chef-d'œuvre de l'esprit humain [1]. Les règles les plus sévères, les plus restrictives, les plus étroites, y sont observées sans blesser la vraisemblance et sans nuire à l'essor du génie : c'est l'art grec dans toute sa rigueur et dans toute sa perfection. Sophocle lui-même, dans l'*OEdipe roi,* ne l'a pas égalé ni pour la beauté de l'exposition, ni pour l'observation de la loi des unités, ni pour la conduite de l'action, ni pour l'enchaînement des scènes, ni pour l'art avec lequel les chœurs sont liés aux événements. Tout, depuis l'exposition jusqu'au dénoûment, est un sujet d'intarissable admiration.

L'intérêt roule tout entier sur la tête d'un enfant; mais derrière cet enfant est le droit, la justice, l'avenir du monde, puisque c'est de sa race que doit naître le Sauveur des hommes, Dieu lui-même enfin, acteur suprême de ce drame auguste,

> Dieu qui de l'orphelin protége l'innocence
> Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance.

---

[1] Voltaire, dans sa vieillesse, a déprécié *Athalie,* parce que c'était un sujet sacré. Mais alors il ne jugeait plus en homme de goût, il ne jugeait plus en poëte, il jugeait en ennemi du Dieu des chrétiens.

Tout est rempli de la majesté du Dieu vivant. La fatalité des anciens est remplacée ici par la présence même de Jéhovah, le dieu de vengeance, qui poursuit impitoyablement le crime et pousse à sa perte une reine impie et sacrilége, armée contre le ciel et contre la race de David, qu'il a choisie dans ses desseins éternels pour accomplir les promesses qu'il a faites aux hommes.

Racine s'est conformé à l'histoire. A l'exception du rôle d'Abner, il n'a rien inventé. Tout son mérite est dans l'exécution et dans l'inspiration biblique. Le poëte a respecté les convenances comme il a respecté l'histoire. Certes, s'il avait fallu faire parler une autre épouse des Cantiques, celui qui a créé, je ne dirai pas Hermione, Phèdre et Roxane, personnifications de l'amour sensuel, mais Iphigénie, Bérénice, Junie et Monime, personnifications de l'amour pur, aurait trouvé dans son cœur une nouvelle merveille de tendresse passionnée. Mais un amour profane eût juré avec la sainteté du temple : le poëte s'en est abstenu, et c'est ce qui fait la grandeur incomparable de cette tragédie.

Tout y est divin, le style comme les passions. La scène est devenue par le sujet et par la langue une chaire sacrée, et le théâtre un sanctuaire. A chaque vers on sent monter la fumée de l'encensoir. Dans *Athalie*, Racine est devenu le Bossuet de la scène. La critique est désarmée devant cette langue, et à toutes les pages elle est réduite à s'écrier : BEAU! RELIGIEUX! SUBLIME!

Ah! si Racine avait renoncé plus tôt à emprunter ses sujets à l'antiquité païenne pour s'inspirer de sa religion, combien de chefs-d'œuvre n'eût-il pas enfantés pour servir de pendant à *Athalie?* Mais il fallait peindre l'amour avec le tour d'imagination du dix-septième siècle pour obtenir sur la scène des succès éclatants. *Athalie* était trop grave, trop austère, trop religieuse pour plaire à une société mondaine qui aimait à remettre au lendemain les affaires sérieuses, et qui ne se jetait dans les bras de la religion qu'après avoir bien savouré les joies licites et illicites de la vie. *Athalie* ne fut pas à la mode; c'est pour cela qu'elle est éternelle.

Publiée en 1691, la pièce ne fut représentée qu'en 1720. Ce fut un triomphe, auquel se prêtaient admirablement les circonstances; car Louis XV enfant était aussi le dernier rejeton de sa race; mais hélas! Racine était descendu dans la tombe, doutant de la valeur de son œuvre qu'il voyait accueillie par l'indifférence de ses contemporains. Boileau seul, Boileau, l'oracle du goût, dévançant le jugement de la postérité, avait consolé son ami en proclamant *Athalie* son chef-d'œuvre comme il avait proclamé *Polyeucte* le chef-d'œuvre de Corneille.

La légèreté de l'époque suffit-elle à expliquer l'insuccès d'*Athalie* à son apparition? Nous ne le croyons pas. *Esther* aussi était un sujet religieux et grave, ce qui n'a pas empêché le succès de la pièce. D'ailleurs Louis XIV, sous l'influence de M^{me} de Maintenon, tournait plus que jamais à la piété, et les courtisans, pour plaire à l'épouse du roi, étaient dévotieux. Pourquoi donc *Esther* fut-elle applaudie avec enthousiasme, et pourquoi *Athalie*, deux ans plus tard, fut-elle un échec? Ce n'est pas pour un motif littéraire assurément. *Esther* était un chef-d'œuvre de style, mais au point de vue dramatique, c'était une œuvre médiocre. Si la grâce en tempérait la gravité, quelle grâce attendrie n'y avait-il pas aussi au milieu des scènes solennelles ou terribles d'*Athalie*, quand on voyait la reine interroger l'enfant, cette haine penchée sur cette innocence; et quand on voyait, dans la scène des serments, l'enfant royal naïvement étonné de ce splendide appareil et s'imaginant qu'on se faisait un jeu d'essayer sur son front candide le bandeau des rois? Non, sous quelque face que l'on considère *Athalie*, *Esther* auprès d'elle, c'est l'*Aminta* devant *la Jérusalem*, avec cette différence qu'*Athalie*, même sous le rapport du style, conserve encore sa supériorité sur *Esther*.

Pourquoi donc cet échec après ce triomphe? C'est qu'*Esther* était l'œuvre d'un poëte courtisan et qu'*Athalie* était l'œuvre d'un poëte ami de la vérité, ami de l'humanité et ennemi de l'arbitraire. Louis XIV, entouré de flatteurs qui devaient se reconnaître dans l'hypocrisie de Mathan et trouver importune la foi sincère de Joad, Louis XIV avait assez de bon sens pour comprendre que son sceptre commençait à peser à son peuple, mais il avait trop d'orgueil pour aimer la vérité. Ne devait-il pas trembler en entendant ces paroles menaçantes qui semblent tout à la fois le pressentiment et le présage des révolutions futures :

Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
DE LA CHUTE DES ROIS FUNESTE AVANT-COUREUR.

Et cette susceptibilité du pouvoir absolu qui provoqua la disgrâce de Racine pour avoir présenté à M^{me} de Maintenon un *Mémoire sur les misères du peuple*, pouvait-elle accueillir sans ombrage ces courageuses et mémorables paroles :

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que s'il n'est opprimé tôt ou tard il opprime.
. . . .
Il vous feront enfin haïr la vérité.
. . . .
Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.

Louis XIV en était là. Voilà la cause de l'insuccès d'*Athalie* et la source première de la disgrâce de Racine. Mais la postérité s'est chargée de venger son œuvre en même temps que sa mémoire.

Nous avons montré Racine dans la sphère où le génie de son siècle l'a poussé. Mais il était dans la nature exceptionnelle de cette merveilleuse organisation de nous offrir la réunion de tous les talents. Corneille, après l'apparition de la tragédie d'*Alexandre*, lui conseillait d'aborder l'*épopée*; il pouvait — le récit de Téramène en fait foi, — s'élever aussi haut dans ce genre que dans la tragédie. Ses chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, et surtout *la Prophétie de Joad*, le placent pour le talent parmi les poëtes lyriques de premier ordre. Il faut le dire pourtant : on a exagéré la valeur lyrique des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*. Racine avait le talent, mais non pas le génie lyrique. A l'exception de quelques strophes d'*Esther* et de *la Prophétie de Joad*, on ne sent pas dans ces chœurs le grand souffle des maîtres de la lyre. Et les cantiques spirituels soumis à la critique de Boileau sentent la lime et l'huile plus que l'inspiration. Racine avait pourtant une grande sensibilité et une grande imagination. Mais le siècle n'était pas lyrique. Boileau l'a surabondamment prouvé par son exemple. Le génie lyrique est essentiellement *subjectif*, et la littérature du dix-septième siècle est exclusivement *objective*. C'est dans notre siècle seulement que la France a remporté la palme du lyrisme. Il faut admirer dans Racine cette flexibilité de génie qui lui permettait de réussir dans les genres les plus légers comme dans les plus sérieux. Sa comédie des *Plaideurs* est écrite avec la verve d'Aristophane. Son amour-propre blessé lui inspira des *épigrammes* qui font penser qu'il pouvait égaler Boileau dans la satire. Racine, pour l'harmonie des facultés, ne peut être comparé qu'à Sophocle et à Virgile. Jamais peut-être l'art et l'inspiration, le goût et le génie ne furent aussi intimement associés. De là cette uniforme perfection de langage à laquelle on finit par s'accoutumer au point de n'y plus rien trouver de saillant, parce que tout y est à sa place, et que l'art s'y cache soigneusement sous la limpidité du style. On oublierait que ce sont des vers, si la rime ne le rappelait à l'oreille. Boileau a bien mérité de l'art en apprenant à son ami à faire *difficilement des vers faciles*. Rien n'y trahit l'effort, le style est toujours au niveau de la pensée, il se plie à tous les tons; rien de vulgaire et rien d'excessif. Les images semblent naître d'elles-mêmes à l'appel du sentiment. Ce style est tout à la fois si hardi et si sage, si riche et si sobre, si élégant et si simple, que l'harmonie de l'ensemble fait oublier la variété des détails. On est loin d'avoir tout dit quand on a appelé Racine le plus pur, le plus noble, le plus harmonieux des poëtes. Son originalité la plus rare, dirons-nous avec Lamartine, ce fut *d'être parfait*.

Gardons-nous cependant d'attribuer à Racine tout le mérite de son prodigieux talent d'écrivain. On aurait pour lui trop d'admiration, s'il n'était redevable qu'à lui-même des merveilles de son style. C'est l'*élégance aisée* de la cour de Louis XIV qui inspira à Racine ce goût exquis dont Corneille n'avait pas trouvé le modèle dans la société agitée des temps de Richelieu et de la Fronde. Il y a d'ailleurs dans les procédés même du poëte une raison capitale qui fit de Racine un écrivain parfait : c'est le soin qu'il apportait à la conception du sujet. Ne vous laissez pas éblouir par les harmonieux contours de ses vers; étudiez le plan de ses tragédies, et vous découvrirez la profondeur de ce mot : *Je n'ai plus que les vers à faire.* L'essentiel pour Racine, c'était le plan, l'art de la composition. Le style pour l'écrivain qui sait sa langue n'est plus qu'une mince affaire, dès qu'il a construit la charpente de son œuvre. C'est la pensée et le sentiment prenant corps et revêtant des formes d'autant plus harmonieuses qu'elles ne sont qu'un reflet de la lumière intérieure de l'esprit. Quand le fond est pauvre et qu'on ne soigne que la forme, il est impossible que ce jeu de mécanisme ne dégénère pas en vains efforts, en couleurs outrées et que le mot ne prenne pas la place de l'idée absente. Vous qui voulez connaître la langue des vers, étudiez Racine : c'est l'éternel modèle du goût associé au génie.

CHAPITRE III.

MOLIÈRE ET LA COMÉDIE.

Nous avons vu ce qu'était devenue la tragédie entre les mains de Corneille et de Racine, et quels obstacles ou quels secours ils avaient trouvés dans la société française du dix-septième siècle. Voyons maintenant quelles furent les destinées de la comédie.

La comédie n'étant que la représentation des ridicules et des travers, est fondée avant tout sur le génie de l'observation, et n'a besoin pour se produire ni de l'histoire ni de la mythologie, comme la muse tragique; elle prend ses types dans les mœurs contemporaines et dans les travers de l'humanité. Avant Molière, la vraie comédie, c'est-à-dire le spectacle de la vie humaine dans sa réalité bourgeoise, n'existait pas en France. La farce, les ficelles de l'intrigue imitées de l'Italie, puis la tragi-comédie importée de l'Espagne, c'était là tout l'art comique au temps de Corneille. Il n'y avait de français que l'esprit et la langue. L'auteur du *Cid* inaugura la comédie de caractère par *le Menteur*, pièce imitée de l'espagnol. En sorte que l'Espagne fut l'institutrice de la France dans la double sphère de l'art dramatique, et que Corneille eut la gloire d'avoir créé la comédie aussi bien que la tragédie française. Cependant c'est au fond de son cabinet, dans une étude de tête que le grand dramaturge conçut et exécuta son œuvre. Le héros de Corneille est un menteur *quand même*, un menteur qui ment pour mentir; le travers chez lui n'est pas même un vice habituel, c'est un travers de fantaisie où l'on sent le poëte derrière le personnage. L'observation du monde n'avait pas encore transporté la vie sur la scène. Cette nouvelle création de l'art était réservée à Molière; mais pour y parvenir, il lui fallait plus que l'exemple de Corneille, il lui fallait une *société*, et ce fut l'ouvrage de Louis XIV [1]. Durant la Fronde, le crime se mêlait aux travers. Aussi la *tragi-comédie*, reflet des événements, était-elle seule en possession de la faveur publique. Les caractères sortis de leurs limites naturelles ne pouvaient se déployer librement. Ceux qui n'étaient pas dominés par l'ambition étaient travaillés par la peur. L'audace des factieux et la pusillanimité des honnêtes gens, voilà les mœurs de la France à cette époque comme à toutes les époques de troubles. La comédie d'intrigue dans un pareil état de choses était possible, mais non la comédie de caractère. Quand les troubles civils furent apaisés par l'avénement au pouvoir de Louis XIV, l'esprit de société s'organisa sans contrainte, et Molière put trouver des modèles dans les prétentions réciproques de la noblesse et de la bourgeoisie. La société des femmes, nouveau bienfait de Louis XIV, qui contribua si puissamment, nous l'avons dit, à polir les mœurs et à épurer le langage, qui fit respecter les convenances dans l'art aussi bien que dans la vie, avait amené des abus qui devaient alimenter la scène comique. L'imitation étrangère disparut sous l'influence d'un règne glorieux. La France rendue à elle-même vit se développer toutes ses forces nationales; l'esprit et le cœur humain soumis à des principes stables, mais doués d'une libre vitalité, révélèrent leurs mystères de grandeur et de faiblesse à l'œil scrutateur du génie. Le roi, à qui n'échappait aucun ridicule, découvrit dans Molière le vengeur du bon sens et du bon goût, et il le protégea contre la haine des marquis et l'ambition des parvenus ridiculement drapés dans le manteau des convenances. Quand l'hypocrisie couverte du masque de la religion fut impitoyablement traduite sur la scène, Louis XIV servit encore de défenseur à Molière contre les persécutions de ses victimes. Le roi lui-même indiqua plus d'une fois au poëte ses modèles. Pour honorer un art dont il sentait tout le prix, il admit Molière à sa table, lui accorda une pension pour lui et pour sa troupe, lui fournit un théâtre, et l'attacha enfin à sa personne, pour embellir les fêtes de la cour.

---

[1] Voir le 2^{me} volume de l'*Histoire de la littérature française* de M. Nisard.

Telle fut l'influence de Louis XIV sur la comédie : il lui procura ses modèles en créant l'esprit de société, et lui assura une protection indispensable pour le soustraire à la haine de ceux qu'il immolait à la risée et au bon sens publics. Molière, élève de Gassendi, était, par nature et par habitude d'esprit, porté à l'étude de la vie, comme Racine, subissant la double influence de Descartes et de Port-Royal, était porté à l'étude du cœur humain, à l'étude de l'antiquité religieuse et à celle de l'antiquité classique que Molière avait exploitée aussi comme tous les poëtes de son époque. Voilà la part de la religion, de la philosophie et des lettres sur les tendances de l'esprit, de l'imagination et de l'âme au dix-septième siècle. L'influence de Louis XIV résume toutes ces influences. Louis XIV n'a pas fait Molière, pas plus qu'il n'a fait Racine ; mais sans Louis XIV, l'idéal tragique de Racine n'existait pas, et la comédie était condamnée à puiser toujours dans l'arsenal de l'intrigue et à se traîner dans l'ornière de l'imitation.

C'est par l'imitation que Molière avait commencé. Après quelques farces à l'italienne, il avait fait jouer en province *l'Etourdi* et *le Dépit amoureux*, autres imitations de l'Italie, mais où l'on sent percer déjà la comédie de mœurs et le talent d'observation du poëte. *Les Précieuses ridicules* furent la première comédie française prise dans les mœurs du temps. L'excès du bel esprit, se traduisant en formules prétentieuses, en vaines recherches de langage, fut frappé d'un ridicule immortel dans ce chef-d'œuvre de fine raillerie et de bon sens, qui fit sentir tout le prix du naturel et de la vérité. Le succès de la pièce fut tel que l'hôtel Rambouillet lui-même, pour écarter tout soupçon de complicité avec *les Précieuses ridicules,* prit le parti de rire avec le public et souscrivit à sa propre condamnation. Molière trouvait sa veine originale dans la censure du goût étranger, et ramenait au bon sens la conversation française.

A partir de ce moment, le grand comique se livra tout entier à l'étude des mœurs contemporaines. « Je n'ai plus que faire, dit-il, d'étudier Plaute et Térence, et d'éplucher les fragments de Ménandre; je n'ai qu'à étudier le monde. » Il continua néanmoins à imiter les Grecs, les Romains, les Italiens, les Espagnols. C'est là une des principales sources de sa verve comique. C'est une aussi grossière erreur de prétendre que Molière n'imita personne que de l'accuser de plagiat, comme ont fait ses envieux. Le grand comique, qui savait les secrets de son art, *prend son bien où il le trouve* et ne vise pas à une vaine réputation d'originalité pure : ce qu'il veut, c'est la perfection, et quand il trouve chez ses devanciers quelque scène bien frappée, quelque trait saillant propre à donner du relief au dialogue comique, il n'hésite pas à l'adopter; mais il sait si habilement transformer ses emprunts, qu'il faut toute la patiente investigation de la critique pour distinguer ce qu'il a imité de ce qui lui appartient en propre. En sorte que ces imitations font à l'artiste autant d'honneur que ses inventions personnelles, et qu'en s'assimilant le suc des poëtes comiques des autres nations, antiques et modernes, il a prouvé qu'il connaissait parfaitement son art, et qu'il voulait enrichir la littérature française de toutes les qualités comiques des siècles antérieurs, pour mieux faire mesurer la distance qui le sépare de ses devanciers. Outre les emprunts qu'il fit aux théâtres des différents peuples, il trouva, en observant la nature, une ample moisson de ridicules et de travers dans sa vie, à la cour, dans les caractères des hommes, dans les professions libérales, dans les abus de la fausse science et de la fausse dévotion.

L'expérience, la triste expérience que Molière avait faite de la vie conjugale le porta, dans l'intérêt du bonheur domestique, à relever les défauts des maris et des femmes. Déjà, dans *les Pré-*

cieuses, il avait censuré le faux esprit qui faisait disparaître les grâces naturelles du sexe sous les prétentieuses recherches d'un langage de convention. Il poursuivit plus tard, dans *les Femmes savantes*, un travers bien plus choquant et bien plus nuisible au caractère des femmes et aux intérêts du ménage: l'immixtion du sexe dans les questions de grammaire et de critique littéraire. Dieu fit la femme pour aimer, pour charmer la vie de l'homme, et non pour se mêler des travaux de l'esprit. Malheur à la femme qui renonce aux vertus naturelles de son sexe pour empiéter sur le domaine réservé à l'homme; ou plutôt malheur à l'homme qui se condamne à vivre avec ces êtres contre nature qu'on appelle *femmes savantes*. Quand une dame se pique d'esprit et de science, elle renonce à la *modestie*, première qualité de son sexe. Dès lors, les devoirs d'épouse et de mère sont sacrifiés au désir de briller et de plaire, qui ne fait trouver le bonheur que dans la société. Alors se développe l'instinct de la coquetterie, fléau des familles. Au dehors apparaît un luxe éblouissant; le sourire de l'ivresse et de l'orgueil s'épanouit sur les lèvres; à l'intérieur, c'est la ruine, l'abandon des soins du ménage, l'humeur impérieuse et tracassière qu'entretiennent la vanité et l'ennui domestique. Oh! que Dieu éloigne de ceux qu'il aime le malheur de posséder une femme qui oublie son cœur pour son esprit! Voilà le défaut capital du siècle de Louis XIV que Molière a voulu châtier, pour apprendre à la femme à rester dans sa sphère. Jamais poëte ne rendit plus grand service à l'humanité. Mais l'immortel comique connaissait assez le cœur humain pour comprendre les torts des maris à l'égard de leurs femmes, et quoiqu'il ne fût pas guidé en ceci par son expérience personnelle, il avait assez observé pour incarner sur la scène l'égoïsme brutal et la sotte vanité des maris qui méconnaissent la dignité de la femme et qui voudraient la réduire à cette servile sujétion, à cette infériorité dégradante dont l'antiquité faisait une loi, mais que le christianisme a fait disparaître, en rendant la femme égale à l'homme en dignité morale, malgré l'inégalité des aptitudes, des facultés et des fonctions déterminées par la différence des sexes.

C'est dans *l'École des maris* et dans *l'École des femmes* que

Molière a montré le châtiment du despotisme marital. Ces deux pièces, qui furent les premières comédies de mœurs, n'offrent plus ces rôles conventionnels destinés à nouer plus ou moins habilement le fil d'une intrigue, et dont tout le sel comique consiste à placer à propos quelque bon mot pour exciter, aux dépens de la morale, le gros rire de la foule. Dans ce nouveau genre, inventé par Molière, la fiction est subordonnée à la vérité, l'art à la nature. Les caractères amènent les situations, comme dans les tragédies de Racine. L'homme apparaît sur la scène tel qu'il est dans la réalité, avec ses instincts et ses mœurs, ses vices et ses travers. Les personnages ne s'amusent plus à faire des jeux de mots pour montrer le talent du poëte; celui-ci s'efface pour laisser se développer par eux-mêmes les caractères humains, sans autre préoccupation que celle de la situation qu'ils se sont créée par le jeu de leurs instincts. S'ils sont ridicules, c'est sans le savoir et sans le vouloir. Voilà la grande création de Molière; voilà le génie s'exprimant dans un langage aussi naturel que les sentiments dont les personnages sont animés.

Molière portera son art à une plus grande perfection encore par la peinture de travers d'une portée générale, dans des types d'une condition plus élevée. *Le Misanthrope, le Tartuffe, les Femmes savantes*, sont des œuvres d'un génie désespérant, où les caractères sont tout, et où l'intrigue n'est rien qu'un prétexte servant à développer les caractères. Bien plus, les caractères eux-mêmes sont subordonnés à l'idée philosophique qui plane sur les situations, comme un suprême enseignement destiné à éclairer l'humanité par le redressement des abus antisociaux. La vertu rebutante par son orgueil et son intolérance, l'hypocrisie sous les dehors de la dévotion, la science en jupon portant le trouble dans les familles : voilà les vices et les ridicules que poursuit Molière avec une verve impitoyable dans les trois chefs-d'œuvre de la *haute comédie.*

Chose étonnante! *le Misanthrope*, qui échappe à la critique par sa perfection, est dépourvu d'intrigue, dépourvu de situations, et n'a rien que des caractères. Toute l'action se passe en paroles, et c'est la fleur du théâtre comique, tant il y règne de finesse, de bon sens et de raison. Les mésaventures d'une vertu trop austère et trop orgueilleuse apprennent à la vertu à devenir aimable; les ennuis, les embarras de la coquetterie et les ridicules de la galanterie sont mis en relief pour guérir la société de ces travers de mœurs si contraires à la dignité humaine.

On a dit, et ce reproche vient de Jean-Jacques, que Molière, dans *le Misanthrope*, avait contribué à la corruption des mœurs en rendant la vertu ridicule. Rien de plus faux. Tout le monde estime les hautes vertus d'Alceste; mais on rit de sa mauvaise humeur, de ses bourrasques, de l'hypocondrie de sa conscience. On aime la vertu dans le monde, mais il faut savoir la faire aimer. Sévère pour soi-même et indulgent pour les autres, à la bonne heure; mais indulgent pour soi et sévère pour autrui, non comme Alceste dont la vie ne dément pas la vertu, mais comme Rousseau, le censeur de Molière, voilà le crime sous le couvert de la morale.

Quant au *Tartuffe*, c'est un acte de courage et de probité dont il faut savoir gré à Molière. L'hypocrisie, la fausse dévotion, est le poison le plus funeste qui puisse jamais se glisser au cœur de l'humanité. Prendre le masque de la religion pour tromper Dieu et les hommes, c'est un double crime que ni Dieu ni les hommes ne peuvent pardonner. Lui infliger pour châtiment le ridicule, ce n'est pas assez; car ce vice excite l'horreur et ne peut pas même servir de type à la tragédie, tant est vive la répulsion qui s'attache à cette monstruosité sociale. Molière n'a pas atteint son but, car l'égoïsme et l'ambition, à la fin du règne de Louis XIV, firent pousser plus que jamais dans l'âme des courtisans ce champignon vénéneux qu'on nomme l'hypocrisie. L'œuvre de Molière, au lieu de corriger les faux dévots, devint, contrairement aux intentions du poëte, une arme entre les mains de l'impiété contre la religion et ses ministres. Aussi n'est-ce qu'avec réserve qu'il faut louer ce chef-d'œuvre; mais il faut refuser de rendre l'auteur responsable des abus qu'on a faits d'une comédie uniquement destinée à punir le vice et à mettre le monde en garde contre son plus dangereux ennemi. Ce n'est cependant pas par inspiration chrétienne que Molière fit le *Tartuffe*, mais c'est encore moins par antagonisme religieux.

Si la comédie fut une des conséquences du christianisme, c'est indirectement et par voie de contrastes. L'influence du christianisme sur la comédie est dans ce mot original de l'auteur des *Pensées :* « L'homme n'est ni ange ni bête ; le malheur est que *qui veut faire l'ange fait la bête.* » Il ne faut donc pas trouver étonnant qu'un poëte comique reste, comme tel, étranger aux idées chrétiennes partout répandues dans les œuvres sérieuses du dix-septième siècle. Mais, on l'a remarqué, le spiritualisme, la tendance moralisatrice, qui s'étend à l'humanité tout entière dans tous les temps et dans tous les lieux, est le point de vue dominant du génie de Molière. Par là il se rattache, comme Corneille et Racine, à la grande école philosophique et religieuse de Descartes, de Malebranche, de Pascal, de Bossuet, de Fénélon, d'Arnaud et de Nicole, de ces grands chrétiens et de ces grands moralistes qui ont élevé le dix-septième siècle au-dessus de tous les siècles de l'humanité.

Le Misanthrope, le Tartuffe, les Femmes savantes et *l'Avare* imité de Plaute, sont la peinture et la satire, non de ridicules particuliers à une époque, mais de travers et de vices qui retrouvent partout et toujours leur triste application. Nous allons voir le génie fécond de Molière, si habile à saisir tous les ridicules, puiser avec abondance à deux sources contemporaines, dont l'une lui fut ouverte par Louis XIV, et l'autre par les abus du pédantisme. Je veux parler de la cour et des savants, de la faculté de médecine surtout.

Les Fâcheux, l'Impromptu de Versailles, la Critique de l'École des femmes, sont des comédies spirituelles où les marquis venaient expier leur outrecuidance aux applaudissements du roi lui-même, qui voyait avec une joie secrète le poëte seconder son œuvre en humiliant l'orgueil de la noblesse. En province, les ridicules étaient plus fortement accusés par les prétentions des bourgeois enrichis, qui s'ingéniaient à imiter les manières de la cour et les allures de la haute aristocratie. *La Comtesse d'Escarbagnac* et surtout *le Bourgeois gentilhomme*, nés du rapprochement de la bourgeoisie et de la noblesse, sont de burlesques travestissements de mœurs qui montrent à quelles disgrâces on s'expose en sortant de son naturel.

Le pédantisme, legs de la scolastique et fruit de l'orgueilleuse érudition du seizième siècle, fut l'objet privilégié des railleries du poëte. Mais c'est aux fils d'Esculape, aux disciples d'Hippocrate qu'il réserva ses traits les plus piquants. La gravité prétentieuse de leurs robes noires et le charlatanisme bizarre de leur langage chargé de citations grecques et latines, au lit du malade comme dans la chaire de la faculté, exigeaient une expiation. Les médecins sont les bienfaiteurs de l'humanité, mais leur mission sociale ne les affranchit pas des conditions normales imposées par le bon sens à tous les hommes. Ce n'est pas par un vain étalage de formules scientifiques que la médecine inspire la confiance, c'est par la probité consciencieuse de ceux qui l'exercent. La médecine est un sacerdoce laïque. La probité est la moitié du talent médical. Le vrai médecin, avec ses malades, use d'un langage simple et clair, et s'efforce de mettre la science à la portée de tout le monde. Molière, par les spirituelles saillies de *l'Amour médecin*, du *Médecin volant*, du *Médecin malgré lui* et du *Malade imaginaire*, n'a pas peu contribué à discréditer les procédés pédantesques du docte corps. Molière venait en aide à Descartes, pour ruiner la méthode aristotélicienne.

C'est ainsi que le poëte philosophe harcelait sans relâche les abus sociaux. Il ne se bornait pas à la peinture de la réalité; ses personnages sont des types, des créations générales, universelles, impérissables, élevées à la hauteur d'un enseignement qui avertit le monde de se tenir en garde contre le vice et l'erreur. Et cependant rien d'abstrait : ces types sont des hommes. Partout on sent circuler la vie dans leurs paroles et dans leurs actions. Une verve intarissable anime la scène et ne laisse pas un instant languir l'intérêt. Toute la gamme comique a été parcourue par Molière; aussi a-t-il été proclamé à juste titre le premier comique de tous les temps : c'est la plus grande gloire dramatique de la France. Corneille et Racine ne sont pas supérieurs en génie aux tragiques grecs et à Shakespeare; Molière ne peut être comparé ni au satirique Aristophane ni à Ménandre que nous ne connaissons pas assez, puisque ses pièces sont perdues, mais dont nous pouvons juger par celles de Térence. Boileau, admirateur de l'antiquité trop passionné pour être impartial, a craint de placer Molière au-dessus de Térence, qu'il regardait comme le type du style comique et dont les grâces l'avaient séduit. Si l'on n'envisageait que la forme, malgré le naturel, la vivacité, la précision du style de Molière, et malgré l'élégance familière et facile de sa diction, en vers comme en prose, la comparaison pourrait s'établir entre les deux écrivains, et les puristes donneraient peut-être la préférence à l'ami de Scipion et de Lælius; mais quand on met la *vis comica* dans la balance, Molière n'a plus d'égal. Il est assez étrange que les facéties du poëte, qui sont encore l'idéal du genre bouffe, puissent ternir aux yeux du satirique la gloire de l'inimitable auteur du *Misanthrope.* Considérez comme des écarts ces pièces qu'un directeur de théâtre se voit forcé de jeter en pâture au goût blasé d'un public peu fait pour savourer les délicatesses de la haute comédie, et dont le gros rire est un moyen de succès, j'y consens; bien que ces pièces trouvassent dans cette nécessité même leur excuse, et qu'il appartienne peut-être moins à Boileau qu'à tout autre de censurer des farces auxquelles il avait mainte fois apporté son contingent. Mais que cette fécondité n'amoindrisse pas à vos yeux l'auteur de ces incomparables comédies où, loin d'allier *Térence à Tabarin*, il n'a fait qu'allier le goût au génie, en n'imitant que lui-même et les travers qu'il immolait au ridicule. Au reste, Boileau a tout réparé lorsque, devant Louis XIV, il proclama Molière le plus grand esprit de son siècle.

CHAPITRE IV.

BOILEAU.

L'illustre censeur dont nous venons de citer le jugement eut sur la formation de la langue et du goût poétiques une telle influence, que sans lui la littérature du siècle de Louis XIV fût restée dans un état permanent d'imperfection, non par l'absence de génies littéraires, nous l'avons vu, mais par l'impossibilité du public à comprendre les chefs-d'œuvre. L'ambitieuse emphase de l'Espagne et le clinquant de l'Italie avaient gâté l'esprit français. Il fallait, pour préparer le siècle à goûter les œuvres des maîtres, un homme d'un goût sûr et inflexible, nourri à la grande école des maîtres classiques, qui donnât l'exemple autant que le précepte. Mais, avant de reconstruire sur de nouvelles bases l'édifice de la littérature, il fallait déblayer le terrain.

La satire seule avait le pouvoir de purger la poésie de l'élément corrompu qui égarait l'opinion publique. Boileau accepta ce rôle avec la conscience d'une mission à remplir. C'est au nom de la raison qu'il entreprit cette réforme. Combattre le mauvais goût dans ceux qui en étaient infectés; éclairer le public, en lui montrant à quel signe l'esprit reconnaît ses légitimes productions : voilà toute sa carrière. Il prit la vérité pour but et la raison pour guide. Et, comme dans sa pensée le beau et le bien étaient inséparables du vrai, la morale devait avoir autant de part que la littérature dans sa réforme.

Jugez combien la mission de Boileau était nécessaire! Les gigantesques sottises descriptives de l'Espagne et ses jeux d'esprit d'une burlesque audace, le faux brillant et le faux sentimentalisme de l'Italie, consacrés par *l'hôtel Rambouillet* et *les ruelles,* semblaient autorisés par les habitudes de la plus élégante des cours. Les poëtes, empressés de sacrifier à la mode, ce tyran suborneur qui substitue le caprice à la beauté, prostituaient leurs talents au service des grands seigneurs dont ils étaient les humbles valets, nouveaux fous de rois, destinés à relever les festins des grands et à les distraire des soucis de la politique. A la tête de ces poëtes recherchés de la noblesse et briguant ses faveurs, étaient Chapelain, l'ennuyeux auteur de *la Pucelle,* qui tenait la feuille des bénéfices littéraires. Le faux goût s'était glissé partout. Scudéri, sur la scène, était le rival de Corneille et Scarron de Molière. Tout se pliait aux caprices de la mode. Les héros de roman, dont Boileau s'est moqué dans un dialogue en prose plein de sel et de finesse, parlaient le langage faux et maniéré de la galanterie, en dépit de la passion et de l'histoire. Le burlesque parodiait les plus belles inspirations de l'antiquité. L'épopée, entre les mains des Chapelain, des Scudéri, des Saint-Amand, des Coras, des Desmarets de Saint-Sorlin, donnait dans toutes les extravagances et les négligences de style, ou devenait d'une insupportable monotonie. Le bon sens devait enfin retrouver ses droits et le goût son empire. Mais que de courage il fallait pour oser attaquer en face des poëtes si puissants et si chers au public! Aujourd'hui que, grâce à Boileau, les noms de ces écrivains sont tombés dans l'oubli, nous sommes tentés d'accuser le satirique de cruauté; et nous voudrions enlever le mordant de sa censure pour ne lui laisser qu'un caractère général et impersonnel. Mais quand on considère le crédit dont jouissaient ces écrivains médiocres, on comprend qu'une critique dégagée de noms propres eût été impuissante à détrôner le mauvais goût. Boileau, d'ailleurs, en poursuivant impitoyablement la médiocrité prétentieuse, respecte les personnes. Aussi se borne-t-il, dans la satire morale, à des peintures générales, se gardant bien de violer le sanctuaire de la vie privée, où chacun n'est responsable de ses actions que devant sa conscience et devant Dieu, quand la vindicte publique n'a pas de prise sur elles. Son respect pour les personnes va si loin, que là même où le trait ne porte que sur des travers de caractère, il se contente d'allusions fines et piquantes, abandonnant aux lecteurs le mot de l'énigme.

La cour, cependant, offrait par ses vices une ample matière à la satire; mais il semblait qu'il y eût une morale à part pour le roi, tant les écrivains avaient de condescendance pour ses faiblesses. Aussi Boileau, si sévère et si probe, ne trouva-t-il sous sa plume que des éloges pour le demi-dieu de la royauté. Le satirique savait louer avec art, sinon toujours avec réserve. On peut dire pour sa justification que le nom de Louis XIV devait lui servir d'égide dans sa guerre contre des écrivains tout-puissants à la cour. Et cependant ce n'est pas par calcul qu'il célébra la gloire du grand roi; ses éloges sont sincères et fondés sur des qualites réelles. Puis il y met tant de délicatesse! S'il mérite parfois le reproche d'exagération, on ne s'en étonne pas quand on sait à quel point Louis XIV était l'idole de son siècle. Boileau avait assez de probité dans son âme et de vigueur dans son pinceau, pour devenir le Juvénal de la France, s'il eût vécu dans le siècle suivant, éloigné d'une cour corrompue et sans pudeur. Au dix-septième siècle, le voile de la décence et le prestige de la monarchie faisaient fermer les yeux sur les écarts du roi. Bossuet lui-même, Bossuet, si sévère et si indépendant de caractère, Bossuet qui, du droit de son génie et de son autorité sacrée, pouvait tout dire; que disait-il? La vérité, sans doute. Mais après avoir dit la vérité, après avoir tonné dans sa chaire, il se courbait devant le roi; et la morale éblouie s'oubliait au pied du trône, enveloppée dans le rayonnement de la majesté royale. Voilà pourquoi Boileau, heureux imitateur des satiriques latins, est pâle à côté de Juvénal, dont il n'avait pas d'ailleurs la brûlante énergie. Il tient d'Horace par la finesse, la malice et le bon sens, mais il était trop méthodique pour avoir sa flexibilité, son enjouement et sa grâce. Quoi qu'il en soit, Boileau, dans la satire, occupe, par l'ensemble de ses qualités, la première place en France. C'est par la satire littéraire qu'il prit rang parmi les grands poëtes de son siècle.

Quand il eut ruiné les réputations usurpées qui faisaient obstacle au génie en obstruant les voies de la littérature, il s'appliqua à donner lui-même les préceptes du bon sens et du bon goût dans son *Art poétique*, œuvre de raison, destinée à éclairer le public plutôt qu'à former des poëtes. Boileau, comme tous les écrivains de son siècle, subit l'influence de Descartes. Il ne prêche aux poëtes que le respect de la raison et de la vérité. L'*Art poétique* n'est, comme on l'a dit, que le *Discours de la méthode* de la poésie française. Dans l'impossibilité de plier la poésie à l'analyse philosophique des lois de l'art, Boileau se borna à formuler en sentences vives et frappantes les principes indiscutables, universels, éternels de l'esprit humain, qui étaient méconnus par les poëtes de son temps. Ensuite, il enregistra, dans l'histoire des genres, les grands résultats de l'art; non la raison d'être, mais la manière d'être, la marche, le procédé, la méthode. Conformément à sa tournure d'esprit, aux besoins de son époque, à la nature même de la poésie qui recherche le côté extérieur et saillant, plutôt que le côté théorique et abstrait des préceptes littéraires, il signale les défauts plus que les qualités de la poésie; il montre ce qu'il faut éviter plutôt que ce qu'il faut faire.

Ce code doit-il être accepté sans restriction? Distinguons. Les préceptes de l'art poétique sont de deux natures : les uns découlant de la raison sont aussi vrais que l'esprit humain. Boileau a bien fait de les imposer sans discussion, car il ne faut pas donner prise à la controverse sur des règles dont l'infraction met le poëte hors la loi littéraire. D'autres, comme la règle des *trois unités*, ont un côté conventionnel, et peuvent recevoir les modifications que réclame le sujet, ainsi que les conditions nouvelles de l'art.

Mais l'*essence* de la poésie, Boileau l'a-t-il comprise? Nous ne le pensons pas. Le grand principe de Boileau, c'est le vrai. C'est bien là le fondement de la poésie; mais son essence, c'est le beau, cette *splendeur du vrai*, comme dit Platon; ce rayonnement de l'invisible dans les objets visibles ou sensibles. Si l'auteur de l'*Art poétique* avait pénétré l'esthétique dans toute sa profondeur, il aurait pu exprimer en vers ces principes en les incarnant dans de grandes et saisissantes images. DIEU, la NATURE et l'HOMME, cette triple source de la poésie, devait former le préambule de l'*Art poétique. Rien n'est beau que le vrai*, dit Boileau, d'accord; mais tout ce qui est vrai n'est pas beau. Ne l'avait-il pas compris lui-même lorsqu'il disait :

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

A quelles conditions le vrai est-il beau? C'est ce qu'il fallait dire. Il y a donc là une lacune. Mais ce n'est pas à l'école romantique qu'il appartenait de rejeter les préceptes de Boileau, elle qui admet dans l'art tout ce qui est *caractéristique*.

La logique rigoureuse du sens commun et une admiration peut-être trop exclusive pour les anciens, ont empêché le *législateur du Parnasse français* de comprendre la poésie du moyen âge, et surtout la grande source de l'inspiration moderne : le CHRISTIANISME.

> De la foi des chrétiens les mystères terribles,
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles;
> L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
> Que pénitence à faire et tourments mérités.

Voilà sa théorie. C'est du pur jansénisme; avec ces sombres et austères idées, Boileau pouvait-il comprendre la poésie chrétienne?

Sans doute, tout dans le christianisme n'est pas poétique. Les devoirs imposés à l'homme pour se régénérer échappent par eux-mêmes au domaine de la poésie. C'est quand le devoir entre en lutte avec la passion que commence l'intérêt. La poésie du christianisme est tout entière entre un souvenir et une espérance : le souvenir de la grandeur primitive de l'homme et l'espérance de la recouvrer un jour.

Il est bien regrettable que le dix-septième siècle, chrétien de foi, païen d'imagination, ait engagé Boileau à consacrer l'emploi de la mythologie, système suranné, nullement en harmonie avec les croyances modernes. Despréaux était trop formaliste pour se séparer ainsi des anciens, sans avoir appris à boire aux eaux d'Hippocrène, car il prend pour un système d'allégories la personnification des forces de la nature. L'imitation des anciens devait se borner à l'étude de la forme dont ils sont les maîtres. C'est parce que Boileau voyait tout à travers le prisme de l'antiquité qu'il renie le moyen âge avec ses aventures chevaleresques. A peine fait-il mention du seizième siècle; encore n'en parle-t-il que pour prouver qu'il n'avait pas daigné en faire une sérieuse étude. Ses jugements se bornent à son siècle, dont il a compris les productions aussi bien que celles de l'antiquité.

Cependant l'histoire des genres pourrait être plus complète et plus intime. Ainsi l'*ode* demanderait une exposition plus précise et plus savante; l'*élégie*, qui n'exprime que la mélancolie et la plainte, ne doit pas être confondue avec les compositions variées mises en distiques par les anciens. Il y a des lacunes dans l'exposition des principes du drame, et le poëte a eu tort de séparer la comédie de la tragédie : ce sont deux espèces du même genre; elles ont par conséquent plus d'une règle commune. Pour l'épopée, il n'en faut pas parler : Boileau n'en a compris que la draperie *mythologico-métaphorique*. L'importance qu'il attache à ces vieux oripeaux est déplorable. Boileau attache aussi trop d'importance au *sonnet;* mais ce dont il faut le plaindre, c'est d'avoir passé sous silence l'*apologue* ou la *fable*. Quel que soit le motif de son silence à l'égard de La Fontaine, l'apologue devait trouver place dans *l'Art poétique*. La bizarrerie d'humeur du bonhomme, son amitié pour Fouquet, tombé en disgrâce auprès de Louis XIV, seraient-elles cause de cet inqualifiable oubli envers un auteur qui, par son esprit et son bon sens, devait moins qu'à tout autre déplaire à Boileau? La dissertation sur *Joconde*, imitation de l'Arioste, prouve que Despréaux ne méprisait pas le talent poétique de La Fontaine. Ce n'est donc pas à un manque de goût qu'il faut attribuer l'omission de la fable et du grand fabuliste dans *l'Art poétique*.

Boileau, cependant, s'est trompé parfois dans ses appréciations, et la critique moderne a dû redresser plusieurs de ses jugements sur ses contemporains. Le satirique savait rendre justice à Molière, et cependant il a eu la faiblesse de lui préférer Térence, l'imitateur de Ménandre. Voltaire, dans un accès de mauvaise humeur, comme dit Géruzez, a fait sur Boileau ce vers doublement inique:

Zoïle de Quinault et flatteur de Louis.

Ce que Boileau critiquait dans Quinault, c'étaient ses tragédies, dont la morale relâchée lui déplaisait, et cette versification flasque et traînante, juste punition des atteintes portées à la moralité de l'idéal tragique. Plus tard, Quinault devint, dans l'opéra, un poëte remarquable par la mélodie caressante et le velouté de ses vers. Boileau, en ménageant l'homme qui était digne d'estime, ne revint pas sur ses premiers jugements. Son amitié pour Racine devait l'éloigner d'un poëte qui balançait dans ses débuts la gloire de l'auteur d'*Athalie*. C'est cette même amitié qui rendit le satirique si impitoyablement sévère pour les écarts de goût du grand Corneille. On sait en effet que, tout en admirant le génie du père de la tragédie française, il ne lui pardonnait pas cette emphase déclamatoire qu'il tenait de Sénèque et de Lucain, ni les défaillances d'un esprit vieillissant : reproche trop cruel, car il est rare que la vieillesse n'affaiblisse pas les facultés des hommes qui ont consacré toute une longue vie au travail. Il est prudent alors de déposer la plume, oui; mais quand un homme de génie n'outrage pas la morale, il n'est pas permis aux contemporains de contrister ses derniers jours. La vieillesse ne se connaît plus. Boileau l'a prouvé par son exemple, et, en attaquant le vieux Corneille, il s'exposait à voir l'arme de la critique se retourner contre lui [1].

Malgré la fermeté de sa raison et la sûreté de son goût, Boileau a comblé certains écrivains d'éloges fastueux qui n'ont pas été ratifiés par la postérité. Voiture était un homme d'esprit et Racan un poëte aimable; mais fallait-il rapprocher l'un d'Horace et l'autre d'Homère! Benserade, bien qu'il ait été critiqué pour ses *Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux, et Segrais, qui a fait de beaux vers, mais pas un chef-d'œuvre, sont des auteurs très-secondaires pour lesquels Boileau n'a pas été avare de son encens.

Le législateur du Parnasse a donc commis quelques erreurs de critique, soit en taisant le mérite, soit en exagérant le blâme. D'autre part, renouvelant la faible condescendance de Socrate, il a payé tribut à son siècle en sacrifiant aux idoles du jour. Mais ne nous en étonnons pas: l'homme ne peut, quoi qu'il fasse, se soustraire à l'influence de son époque. Les fautes de goût que nous reprochons à Boileau ne sont que les passagères faiblesses du sens commun et les caprices de l'humeur personnelle. Ces petites erreurs ne doivent diminuer en rien l'autorité du grand législateur poétique. Disons-le hautement, les lois promulguées par Boileau ne seront abrogées que le jour où notre raison, abdiquant ses droits, aura fait divorce avec le sens commun.

L'auteur des *Satires* et de l'*Art poétique*, qui tenait à honneur d'imiter Horace dans tous les genres où le poëte romain s'était exercé, écrivit aussi des épîtres. Les satires étaient et devaient être l'œuvre de sa jeunesse, de cet âge où l'on combat pour assurer le triomphe de ses idées. Dans l'âge mûr, on raisonne, on rentre en soi pour faire une étude intime des idées et des sentiments qui dirigent l'homme dans sa double vie intellectuelle et pratique: voilà la source d'où découlent les *Épîtres*. Çà et là l'esprit satirique reparaît encore, quand l'à-propos s'en fait sentir. Mais on comprend que l'écrivain a gagné sa cause, et que l'étude de son propre cœur l'a rendu indulgent pour autrui. Les Épîtres ont un caractère confidentiel. Ce sont les relations de l'auteur avec les grands hommes de son temps et ses réflexions sur la conduite de la vie. En général, les Épîtres, moins originales que les Satires, leur sont supérieures par la maturité des pensées, la variété des tours, la grâce des détails, la fermeté et la précision du style.

---

[1] Parmi les victimes de Boileau, il est un poëte auquel la critique doit aussi des réparations: c'est *Brébeuf* qui, dans sa traduction de la *Pharsale* de Lucain, a du moins le mérite d'avoir bien compris son modèle dont il égale, dont il dépasse même parfois le style déclamatoire, mais dont il égale souvent aussi la puissante imagination.

Boileau, pour rendre aussi complète que possible sa ressemblance avec Horace, voulut aussi, hélas! s'essayer dans la poésie lyrique. Un jour qu'il se sentait pris d'une *docte ivresse*, il entreprit de célébrer *le siége de Namur* avec force exclamations pindariques, mais avec une haleine si essoufflée qu'il tomba ridiculement, aux yeux de ses admirateurs comme aux yeux de ses ennemis, et ne put jamais se relever lyriquement de sa chute. Son inspiration de commande montra jusqu'à quel point il était dépourvu d'enthousiasme. Boileau savait colorer un sujet, mais il n'avait pas la sensibilité qui fait le poëte lyrique. Il n'était sensible qu'à l'amitié, et ne s'échauffait que contre les méchants livres. Il était également dépourvu de ce sentiment de la nature si nécessaire à qui veut faire vibrer la lyre. Au reste, l'époque où il vivait ne connaissait que deux choses : l'homme et la société! Et quand je dis l'homme, je ne parle pas de ces sentiments intimes qui ne vivent que d'eux-mêmes, mais des sentiments dans leurs rapports sociaux et avec le ton que leur donnait la cour.

Le satirique s'exerça aussi dans l'épopée, mais son tour d'esprit et l'emploi du système mythologique l'éloignèrent de la grande épopée, qui ne peut vivre que dans l'atmosphère religieuse et nationale du poëte qui la conçoit et du peuple ou de l'humanité dont elle consacre les annales. Boileau, faute de mieux, revêtit une bagatelle des plus splendides couleurs. *Le Lutrin* est une plaisanterie de sacristie convertie en poëme à la suite d'un défi du président Lamoignon, qui prétendait que des sujets de cette nature n'étaient pas susceptibles des ornements de la poésie. Tout ce que l'art peut fournir de plus éclatant dans les images, de plus élevé dans le ton, fut prodigué au service d'un sujet si mince.

Jamais idée plus pauvre ne fut jetée dans un cadre plus brillant. C'est le procédé du burlesque à rebours : celui-ci avait rendu le sérieux plaisant, Boileau rendit le plaisant sérieux. Le ridicule de part et d'autre est dans le contraste ou plutôt dans le disparate. L'effet qui en résulte est comique, comme tout ce qui sort des proportions naturelles; mais n'est-ce pas abaisser un si bel art que de couvrir cette niaiserie d'un manteau d'or? C'est faire résider le beau uniquement dans la forme, et rompre cette intime alliance de la pensée et du style qui fait la vérité et conséquemment la dignité de l'art. On ne reconnaît plus ici l'oracle de la *vérité*. Aussi *le Lutrin* n'est-il qu'un accident, une curiosité littéraire en dehors de la mission poétique de l'auteur. Ceux qui, se méprenant sur l'intention du poëte, ont pris son œuvre au sérieux, se sont engagés dans une fausse voie qui devait aboutir à *la Pipe cassée* de Vadé. Quoi qu'il en soit, *le Lutrin,* sous le rapport de l'exécution, est une œuvre parfaite. L'épisode de la *Mollesse* surtout, avec l'éloge si délicat de Louis XIV, est une perle de style. Jamais on n'a poussé plus loin le talent d'écrire en vers.

Il est un autre essai de Boileau qui mérite d'être signalé : c'est *le Passage du Rhin,* fragment épique encadré dans une *Épître au roi.* C'est là tout ce qu'a pu produire en vers le système mythologique pour célébrer la gloire de Louis XIV. Comme œuvre de style, c'est un joyau; comme conception, c'est un cadre ingénieux, mais cette fiction au lieu d'agrandir la réalité ne fait que l'affubler d'un costume ridicule aux yeux de l'imagination moderne, devenue insensible à l'imposante majesté du dieu du Rhin, enfant suranné de Neptune, et aux cris d'effroi de ses *Naïades plaintives.*

Maintenant que nous connaissons l'œuvre de Boileau, que faut-il penser de l'écrivain? Est-ce un poëte de premier ordre ou n'est-ce qu'un habile versificateur? Si le beau est le resplendissement de la vérité, qui oserait contester à Boileau ce don de l'image qui sculpte l'idée en la revêtant de formes splendides? Ce qui a nui à la réputation de Despréaux comme poëte, c'est ce défaut de sensibilité, source du pathétique, une des grandes facultés du génie créateur. Si le secret d'émouvoir était l'essence de la poésie, comme il en est la plus sublime expression, le reproche serait fondé. Mais on confond les genres. Boileau est poëte satirique avant tout, or la satire n'est pas une ode. L'une tient un dard en main, l'autre une lyre. La première vit d'enthousiasme et s'allume au foyer du cœur; la seconde s'échauffe aux rayons du bon sens. Boileau, s'il ne donne pas dans un sentimentalisme étranger à son sujet, n'est pas dépourvu de cette sensibilité d'imagination sans laquelle il n'est pas de poésie. Tout ce qui heurte le bon sens le fait sortir de lui-même, *la haine d'un sot livre* ne lui laisse pas de repos qu'il n'ait vengé la raison outragée. Et dans son *Art poétique*, où l'aridité du sujet semblait devoir se refuser aux couleurs de la poésie, n'intéresse-t-il pas souverainement ses lecteurs par l'intérêt qu'il prend lui-même aux préceptes qu'il expose? et dans cette septième épître à Racine, ne sent-on pas la fibre même du cœur émue par l'amitié? J'admets que la sensibilité de Boileau tient à la raison dont il saisit vivement les lois, et à l'imagination qui colore les objets, plus qu'au cœur d'où naissent les sentiments tendres. Mais encore une fois, ce n'est pas un défaut pour les genres qu'il a traités. Si Boileau était faiblement doué du génie poétique, il possédait dans toute sa plénitude le génie de la forme. Qu'on donne le nom de *talent* à cette faculté qui exige le travail et un travail patient, je ne m'y oppose pas; mais ce talent, c'est l'art suprême. Le style seul immortalise un écrivain, parce que seul il imprime aux idées ce cachet indélébile qui en fait la propriété de l'auteur.

La loi du génie est de produire, mais malheur à ceux qui, n'écoutant que leur imagination, foulent aux pieds sans pudeur les lois intimes du langage :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin,
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Boileau, esprit fin et solide, critique judicieux, poëte accompli dans des genres secondaires, doit être rangé parmi les hommes les plus habiles qui aient jamais manié la plume.

CHAPITRE V.

LA FONTAINE.

Nous avons observé que le sentiment de la nature manquait aux poëtes du dix-septième siècle, habitués qu'ils étaient à vivre au sein de la cour et à n'étudier que l'homme dans ses rapports sociaux. La Fontaine, le cinquième des grands poëtes du grand siècle, est le seul qui ait senti et compris la nature, depuis les animaux jusqu'à la plante. Mais ce n'était pas en chrétien qu'il l'aimait, comme renfermant les merveilles de la création divine. Non, il l'aimait pour elle-même. Je me trompe, pour lui-même, à cause du charme qu'elle lui inspirait. De là cette simplicité, *cette naïveté* malicieuse et cette grâce charmante qui rendent La Fontaine inimitable. Il n'était pas fait, quelque désir qu'il en eût, pour être courtisan. Son indolence, son amour de la liberté, le sans gêne de ses habitudes non moins que son amitié pour Fouquet, l'éloignèrent de la cour, et c'est à cet éloignement qu'il dut son originalité. En effet, rien en lui ne se ressent du tour d'esprit, de la pompe, de l'étiquette, de la régularité, de la galanterie parfumée de son siècle. C'est là la cause de l'éternelle popularité du fabuliste. La Fontaine semble ne pas être de son siècle, mais il est de tous les siècles. Païen par caractère et par goût, nul n'étudia l'antiquité avec un amour plus désintéressé. Il prit pour modèles les Indiens, Ésope, Phèdre, Babrius. Héritier des trouvères, il eut leur gausserie piquante et conserva la naïveté gauloise de leur langage. C'est à l'école des auteurs de *contes* et de *fabliaux* qu'il puisa le fond de son style. Marguerite de Valois, Marot, Rabelais, d'Urfé, sont ses ancêtres. Il reprend à Boccace et à l'Arioste les plantes indigènes qu'ils ont fait fleurir sur le sol italien. Il n'est de son siècle que par une plus haute culture de l'esprit et du langage, par la critique détournée qu'il fait parfois des abus du pouvoir [1], par le cartésianisme de ses idées, par sa connaissance du cœur humain. Quant à la galanterie, il a su en dégager ce qui est essentiellement français : cette tendresse ingénieuse, aussi éloignée de la passion que des formules purement conventionnelles. Voilà comment La Fontaine, dans son langage, est le plus national, le plus populaire des poëtes, sans cesser d'être le plus heureux imitateur de l'antiquité.

Le premier chef-d'œuvre de La Fontaine est un acte de reconnaissance, un hommage rendu à l'amitié et au malheur : *L'Élégie aux nymphes de Vaux* sur la disgrâce de Fouquet. Nous n'en parlons pas seulement pour la beauté littéraire de la pièce, mais parce que le dévouement à l'amitié fut le seul côté honorable du caractère de La Fontaine. A part cette qualité et une bonhomie instinctive qui lui faisait pardonner ses défauts, La Fontaine n'eut aucune des vertus de l'homme, ni du chrétien : mauvais époux, mauvais père, égoïste raffiné, l'amitié pour lui n'était qu'une volupté de plus. Jamais il ne fut capable d'aucun sacrifice, sinon à la fin de sa vie, en présence de l'éternité. Il faut tenir compte du caractère de l'homme pour comprendre la destinée du poëte.

Ses premières œuvres ne furent que des pièces de commande, où il ne faut pas chercher une inspiration vraie. Ses poésies variées, ses comédies, ses épîtres, ses chansons et ses odes ont peu de valeur. Ces dernières surtout montrent bien que La Fontaine n'avait pas plus d'enthousiasme lyrique que Boileau lui-même.

C'est dans les *contes* qu'il trouva son originalité. Il est regrettable que le poëte ait mérité, par les écarts de sa conduite, la défaveur de la cour. La décence dont Louis XIV couvrait ses faiblesses, la bienséance dont il avait fait une loi, ne pouvait pas autoriser ces productions impures, nées au sein d'une société corrompue qui préludait à l'immoralité du dix-huitième siècle. M. de Lamartine a bien fait d'imprimer le stigmate du déshonneur sur le front du poëte qui souilla sa plume dans de telles immondices. C'est en vain que, pour justifier le *bonhomme*, on a invoqué son ignorance du poison qu'il répandait dans la société. S'il l'a cru, il faut le plaindre et s'en voiler la face, car la perte du sens moral est le dernier degré de la corruption. Le poëte, à la fin de sa vie, a noblement expié sa faute en brûlant son volume de *contes;* je ne dis pas qu'il l'a réparée, car on ne répare pas un scandale. Ce qu'il y a de plus funeste pour la morale dans ces écrits où le vice veut être naïf dans l'impudeur, c'est le talent du poëte. Cette poésie séduisante est précisément le plus grand tort de La Fontaine. *Le génie mal employé est un crime plus illustre,* dirons-nous avec le poëte dont nous venons de signaler le jugement sévère. Ce n'est donc qu'avec répugnance que la critique doit reconnaître des beautés littéraires qui outragent la morale. Oui, La Fontaine a surpassé ses devanciers dans l'art du récit. Il a su rester Français, je me trompe, *Gaulois,* en imitant Boccace et l'Arioste. Mais il a mérité le mépris des honnêtes gens, et on ne peut blâmer Louis XIV d'avoir délaissé un poëte qui n'avait de respect ni pour lui-même ni pour ses lecteurs. Néanmoins, la liberté d'esprit que laissait à La Fontaine le milieu social où il vécut, dans la demeure hospitalière d'une des femmes les plus distinguées du temps, M^me^ de La Sablière, cette liberté d'esprit dota la littérature française d'un chef-d'œuvre immortel, dont les premiers livres parurent sous ce titre : *Fables d'Ésope mises en vers par M. de La Fontaine.* Malgré la modestie de l'auteur, qui fut peut-être une des causes de l'injuste silence de Boileau, le mérite de l'ouvrage fut bientôt reconnu et La Fontaine placé au premier rang des poëtes du siècle de Louis XIV.

---

[1] Comme dans les *Animaux malades de la peste*, où il faut reconnaître la censure indirecte de la cour de Louis XIV.

L'apologue ou la fable, genre secondaire de littérature, acquit, entre les mains du *bonhomme,* une importance inconnue à l'antiquité. Ces récits dialogués, où les animaux sont mis en scène pour servir à l'enseignement des hommes, ont, comme toute poésie, leur source dans l'Inde. Là, nous avons eu l'occasion de le constater, ce genre était tout naturel : il sortait directement de la doctrine de la métempsycose. Quand on suppose que l'âme des hommes passe dans le corps des animaux, il ne faut plus qu'une légère dose d'illusion pour les faire parler entre eux. Ésope avait transporté en Grèce ces piquantes allégories dont l'originalité devait sourire à l'imagination des Hellènes. Phèdre et Babrius avaient popularisé dans Rome les fables ésopiques. Le recueil indien de Bilpaï, traduit en persan, en arabe, puis en latin, avait mis en vogue l'apologue au moyen âge et servi de type aux trouvères. La Fontaine eut la sagesse de remonter aux sources antiques, seul moyen de rester original en imitant, ou plutôt en exploitant à sa manière un fond commun de récits allégoriques et de sentences morales où les siècles avaient apporté leur contingent, au profit de l'humanité. Rien n'était donc à inventer quant aux sujets, et il ne faut demander à La Fontaine que le mérite de la composition et du style; puis la valeur de ses moralités.

Commençons par ce dernier point; car pour nous, Européens, la fable sans la morale ne serait qu'un jeu puéril, bon tout au plus pour amuser l'enfance. Ce n'est pas le spectacle restreint de la société contemporaine qui inspira la philosophie du fabuliste, c'est l'étude de l'humanité telle qu'elle est dans tous les temps. La Fontaine n'avait pas besoin de vivre au siècle de Louis XIV pour écrire ses fables. Sa morale est universelle et trouve tous les jours son application. Ce qu'il doit à ses contemporains, c'est l'idée même de moraliser sous une forme quelconque. La société du dix-septième siècle était arrivée à ce point culminant où l'homme, héritier des siècles antérieurs, éprouve le besoin d'offrir aux siècles futurs une image complète de l'humanité, en rassemblant en un seul foyer lumineux les rayons épars des vérités d'expérience qui forment la sagesse des peuples et qui constituent le glorieux apanage de l'esprit humain. La Fontaine, guidé par son bon sens, a voulu montrer le monde, non sous son côté poétique et idéal, mais sous son côté réel. C'est l'homme tel qu'il est, avec ses instincts égoïstes, ses ruses, ses perfidies, sa cupidité, ses ambitions. Il n'inspire pas la confiance dans l'humanité; il semble, au contraire, dire à l'homme : défie-toi de tes semblables. Assurément l'auteur ne révèle pas dans sa morale une grande bonté de cœur, mais il fait preuve d'un bon sens remarquable. Il a sondé d'un œil profond les vices de notre espèce, et les dupeurs ne conseilleront jamais l'étude de ses fables.

Il faut le dire néanmoins, la moralité des fables, exprimée sous une forme sentencieuse, n'est pas sans danger. Le fond de cette philosophie est le plus froid égoïsme. L'homme mûr peut en retirer du fruit; mais cette morale est faite pour dessécher le cœur de l'enfant. La Fontaine n'aimait pas l'enfance; rien d'étonnant s'il ne lui a pas enseigné à aimer les hommes. Les fables ne peuvent convenir à l'enfance que par la naïveté du récit. Mais il faut, de la part des maîtres, une extrême prudence pour ne pas oblitérer le sens moral des jeunes gens en leur montrant le triomphe des mauvais instincts dans ces animaux égoïstes, moqueurs, injustes, ingrats et perfides.

Ces réserves faites sur la moralité des fables, rendons justice au talent de l'auteur, et ne nous autorisons pas de l'injuste dédain du dix-septième siècle à son égard. Molière a dit un mot vrai : *Nos grands esprits n'effaceront pas le bonhomme.*

Le grand art de La Fontaine, c'est d'avoir fait de la fable, comme il le dit:

> Une ample comédie à cent actes divers.

Il faut encore reconnaître ici l'influence de l'époque qui était tournée en drame. La Fontaine était un grand enfant de génie qui semblait ajouter foi aux contes puérils dont il charmait la France. De là l'intérêt de ses fables où tout fait tableau. On assiste à ces petits drames comme si on les avait devant les yeux; et le langage des animaux ressemble à ce point à notre langage qu'on se fait illusion en le lisant. Tous les styles et tous les tons, depuis le naïf jusqu'au sublime, sont tour à tour mis en œuvre, selon les besoins de la pensée, par ce magicien dont la baguette enchantée fait défiler devant nous, comme des personnages dignes d'intérêt, tout ce monde d'animaux que nous sommes tentés de prendre pour nos semblables, tant leurs caractères sont vivement marqués. Ne parlez pas d'imitation: si l'Inde, la Grèce et Rome ont fourni la plupart des sujets, c'est La Fontaine qui en a fait sortir la poésie. Il a imité, mais c'est l'éternel modèle qui pose devant les vrais poëtes: la nature. Et ce qu'il a imité des anciens, lui appartient par le tour et par l'expression. Comparez les fables d'Ésope, c'est-à-dire de *Planude,* moine du quatorzième siècle, avec les fables de La Fontaine, et vous trouverez, d'un côté, un prosaïque récit, de l'autre, une exquise poésie. Quant au grief des vers inégaux que Lamartine appelle *boiteux, disloqués,* sans *symétrie ni dans l'oreille ni sur la page,* c'est précisément là leur mérite dans la fable, genre naïf, capricieux, fantasque, où la forme doit se plier à la diversité des sujets et à la variété des personnages. Il y a plus de naturel dans ces vers inégaux qui suivent tous les mouvements de la pensée, que dans ces formes régulières et harmonieuses, mais souvent monotones de la grande poésie. Disons en finissant que si Lamartine est le plus poétique des Français, La Fontaine est le plus français des poëtes, c'est-à-dire celui qui réunit au plus haut degré le bon sens, le bon goût, le sel gaulois, la finesse, la délicatesse, la naïveté malicieuse et la vivacité de l'esprit et du style.

Nous avons parcouru les différents genres de poésie cultivés au dix-septième siècle, et partout nous avons vu l'étude de l'homme moral dominer l'esthétique. Le drame, expression de l'activité sociale, est la forme de prédilection de la pensée poétique à cette époque. Il n'est pas jusqu'à l'apologue qui ne prenne les allures du drame. Boileau seul, parmi les grands poëtes de ce siècle, est dépourvu du talent dramatique et ne semble doué que du génie de la critique. Mais ce génie suffit à sa mission. Il est en littérature ce que Louis XIV est en politique: il représente l'esprit de discipline, la pensée directrice; il est le régulateur du goût littéraire. Deux genres sont restés en souffrance dans ce siècle: le *lyrisme* et l'*épopée.* Le premier, qui ne se nourrit que d'enthousiasme, ne pouvait vivre à la cour de Louis XIV. Racine, néanmoins, a trouvé dans l'effusion de sa piété chrétienne les chœurs d'Athalie et d'Esther, chants lyriques et élégiaques qui ont perdu de leur fraîcheur, mais qui valent mieux encore que les odes et les hymnes de J.-B. Rousseau. L'épopée, sous le règne de Louis XIV, ne produisit en vers que des œuvres médiocres. Plus que jamais, on répudia les sujets modernes, quand on vit le sieur Carel de Sainte-Garde célébrer en vers pitoyables, dans son *Childebrand,* la victoire de

Charles-Martel sur les Sarrasins. Et Boileau, amoureux des noms antiques, attribua l'insuccès de Carel à l'effet disgracieux que fait sur l'oreille le nom de son héros :

> D'*un seul nom* quelquefois le *son dur* ou *bizarre*
> Rend *un poëme entier* ou *burlesque* ou *barbare!*

Malheureux Carel! que ne choisit-il un nom plus harmonieux? Son poëme, au lieu d'être une œuvre insipide, eût été rangé peut-être au nombre des chefs-d'œuvre de l'esprit humain!!! Un autre poëte de ce temps, Louis le Laboureur, entreprit de chanter Charlemagne, dont le nom vaut bien apparemment celui des guerriers antiques, ce qui n'empêcha pas l'auteur de se traîner dans les basses régions de la littérature. Ce ne sont donc pas les sujets qui ont manqué aux poëtes; ce sont les poëtes qui ont manqué aux sujets. Mais Boileau n'en conclut pas moins que la mythologie seule pouvait inspirer l'épopée, ce qui détourna les grands poëtes d'un genre où il fallait se borner à imiter Homère et Virgile, sans ajouter foi à leurs fictions merveilleuses. Boileau ne composa qu'un fragment épique, et, par défaut de sujets, chargea la muse badine d'emboucher la trompette héroïque.

CHAPITRE VI.

L'ÉPOPÉE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Cependant un auguste prélat, héritier de l'imagination grecque, voulant rassembler dans un poëme la fleur de la poésie et de la morale antique, à l'usage de son royal élève, écrivit le *Télémaque,* la seule véritable épopée du dix-septième siècle, puisque le *Discours sur l'histoire universelle* est une histoire. Nous avons eu plus d'une fois l'occasion de constater combien il est faux de prétendre que les Français n'ont pas *la tête épique.* En voici une nouvelle preuve. Mais peut-on donner le nom d'épopée à un poëme en prose? Question oiseuse et puérile dont la solution ne peut être douteuse que pour ceux qui confondent la poésie avec la versification. Aristote lui-même ne reconnaît-il pas que l'épopée emprunte le langage *des vers ou de la prose?* La versification est la langue naturelle de la poésie; et un poëme chanté en beaux vers sera plus parfait qu'un poëme écrit en belle prose. Mais si la prose n'a pas l'harmonie des vers, elle a en revanche plus de liberté dans ses allures, et l'inspiration est très-indépendante des formes du langage, ou plutôt c'est elle qui le façonne à son gré, comme l'architecte façonne les matériaux où il jette sa pensée. Certains critiques n'admettent pas, il est vrai, ce qu'ils appellent de la *prose poétique.* C'est une chicane, c'est un jeu de mots. La prose poétique est déplacée dans les sujets qui ne se prêtent pas aux ornements de la poésie; mais quand la matière est essentiellement poétique, la prose doit l'être également, sous peine de rompre l'alliance du fond et de la forme, et conséquemment de manquer de convenance et de vérité [1].

Cela dit, jetons un coup d'œil rapide sur l'épopée du dix-septième siècle. Fénélon, en composant le *Télémaque,* a voulu faire un poëme qui pût servir à l'éducation d'un prince héritier du trône, le duc de Bourgogne. Il choisit donc pour héros Télémaque, fils d'Ulysse, destiné à régner après son père dans l'île d'Itaque. Il lui fait parcourir les mers à la recherche d'Ulysse qu'une funeste destinée éloigne de sa patrie. De là une série d'aventures, où Télémaque, conduit par Mentor, incarnation de la sagesse, est exposé à tous les piéges tendus à son inexpérience par les passions orageuses de la jeunesse. Le sage précepteur, qui n'est autre que Fénélon lui-même, apprend à son élève par de graves et aimables leçons à profiter de ses fautes. Plus tard, Télémaque, en visitant les pays où les hasards d'une longue navigation le conduisent, s'instruit, à l'école de la sagesse, dans l'art de gouverner les peuples. C'est ainsi que Fénélon fit de son poëme un code politique et social. L'*Odyssée* d'Homère, la *Cyropédie* de Xénophon, la *République* de Platon sont les trois pierres angulaires de cet édifice poétique, philosophique et moral.

---

[1] Quelques critiques entendent par *prose poétique* l'imitation des constructions et des tours de la poésie dans la prose. Et moi j'appelle cela un langage bâtard qui n'a pas de nom en littérature. Ce n'est pas là de la prose poétique, ce sont des vers moins la versification, en d'autres termes l'anarchie littéraire par impuissance de se conformer aux lois de la prosodie.

Comme œuvre *politique*, le *Télémaque* est le point de départ de l'esprit moderne. C'est la première application de la morale évangélique au gouvernement des sociétés. Tous les grands principes qui forment la glorieuse conquête de la révolution française de 89 : gouvernement populaire, élection et déposition des souverains, liberté, égalité, fraternité, sont inscrits dans le *Télémaque*. Mais on y trouve aussi tout ce qu'il y a de plus contraire à la liberté et à l'égalité chrétiennes : le système des classes, qui se distinguent par l'habit. La manie de tout réglementer révèle dans l'auteur un esprit de domination qui ne s'accorde guère avec la tolérance, la conciliation, la modération qu'il enseigne. Le chimérique occupe plus de place que le vrai dans les théories de Fénélon. Ses maximes sont conformes à la justice et à la bienfaisance; mais, dans l'application, ces beaux principes deviennent des impossibilités sociales. L'auteur, dans sa philosophie politique, est le précurseur des têtes creuses du dix-huitième siècle. Comme eux, il expose des idées personnelles et croit plus en lui-même qu'à la tradition; comme eux aussi, il professe l'amour de l'humanité, qui, chez lui du moins, est sincère; mais il n'est pas homme d'État. Ses principes d'économie politique, ses lois somptuaires, la proscription du luxe, la communauté des biens, la répartition des terres et des professions par la main arbitraire de l'État sont des utopies absurdes contenant en germe les théories funestes du *socialisme* et du *communisme* qui ont fait tant de mal à la civilisation moderne. Fénélon n'entendait pas sans doute appliquer toutes ces vaines doctrines à la France; mais que venaient-elles donc faire dans un système d'éducation? Lorsque l'indiscrétion d'un copiste révéla au monde l'œuvre du grand archevêque nullement destinée à la publicité, les flatteurs, comme les étrangers, y virent la critique de Louis XIV et de son gouvernement. On reconnut son portrait dans la figure du faible et imprudent Idoménée, comme on avait, dès le début, reconnu Fénélon et le duc de Bourgogne sous les traits de Mentor et de Télémaque. L'auteur protesta contre ces interprétations malveillantes, mais il avoua qu'il avait voulu *tout dire* sans peindre personne *de suite.* C'était donc le système qu'il battait en brèche; c'était ce despotisme accablant et cette ambition insensée qui pesaient sur ce peuple et qui avaient conduit la France aux abîmes. Le grand crime de Fénélon, aux yeux des courtisans, c'était d'avoir démasqué la perfidie des flatteurs, ces intrigants intéressés qui obsèdent l'oreille des rois dont ils exploitent les faiblesses pour supplanter leurs rivaux. Fénélon tomba en disgrâce, et, pour comble de malheur, l'héritier du trône, élevé par les soins du grand réformateur, vint à mourir, et Louis XIV légua à son successeur une monarchie vermoulue qui devait s'écrouler sous le poids de ses fautes.

Comme œuvre *littéraire*, le *Télémaque* est le chef-d'œuvre de la prose française. Beauté de l'ordonnance, admirable peinture des caractères se développant dans l'action et se soutenant sans jamais se démentir, richesse et grâce des descriptions, charme, vivacité, rapidité et ampleur des narrations, profondeur et étendue des pensées, pureté de la morale, heureux choix des comparaisons et des images, aimable simplicité, fraîcheur, élégance, abondance, facilité et précision du style : tous les genres de perfections sont renfermés dans ce livre, modèle du genre tempéré. C'est un vase rempli des fleurs les plus parfumées de l'antiquité. C'est son mérite, mais aussi son défaut. Tout poëme dont le sujet est placé en dehors de l'atmosphère sociale qui enveloppe la pensée du poëte est un *anachronisme.* Le *Télémaque* est païen par la forme et chrétien par l'esprit, par la morale. Fénélon, en suivant les traces d'Homère, a fait une œuvre de savante imitation, mais sans originalité. L'Olympe mythologique, sous la plume du cygne de Cambrai, n'est qu'un exercice d'école. Sous ce rapport, il est très-inférieur à Homère, qu'il surpasse par la grandeur morale des caractères, par la beauté des pensées et des sentiments. Mais ce n'est pas l'antiquité païenne qui a inspiré cette morale si pure, c'est le génie du christianisme. Si les personnages du *Télémaque* appartenaient aux temps modernes, ces inspirations évangéliques seraient à leur place; mais l'idéal chrétien rayonnant sur des têtes païennes manque tout à la fois de vérité et de vraisemblance. C'est là, avec le but politique, philosophique et moral que s'est proposé l'auteur, et où l'on croit voir une perpétuelle allusion au siècle de Louis XIV, c'est là la grande cause de la froideur du poëme. Dans la peinture du bonheur des justes, où Fénélon s'est inspiré du ciel chrétien pour transformer en joies spirituelles les occupations matérielles des habitants de l'Élysée, on peut voir le suprême effort de la philosophie, cherchant à s'élever au-dessus des images grossières de l'Olympe homérique. Mais Fénélon avait l'âme trop pieuse pour se jouer ainsi, dans les fictions païennes de l'Élysée. On se dit, malgré soi : si le ciel païen était si beau et offrait si pleinement satisfaction aux plus pures aspirations de l'âme, à quoi bon le ciel chrétien ? Et quand, en quittant la lecture de quelque description grossière des *joies matérielles* du paradis au moyen âge [1], on ouvre le dix-neuvième livre du *Télémaque*, on est tenté de regretter les *joies spirituelles* de l'Élysée de Fénélon. L'archevêque de Cambrai a, sans le vouloir, tendu un piége à ses croyances. C'est un nouvel argument contre l'emploi de la mythologie aux siècles chrétiens. Et à cet argument-là je ne sais trop ce que répondront les classiques entêtés de mythologie, que l'on rencontre encore jusque dans les établissements religieux. Je ne dis rien des scènes d'amour, dont les couleurs, quoique chastes, semblent d'abord peu convenables sur la palette d'un peintre qui porte la mitre. Il était plus dangereux de les éviter que de les exposer pour en montrer les périls dans un ouvrage complet d'éducation. Disons-le en finissant, pour sa justification, l'auteur ne pouvait s'abandonner à la liberté de ses idées sur la conduite de la vie et les devoirs d'un prince destiné à occuper le trône qu'en se plaçant dans le domaine de la fiction, et, par ce procédé, il captivait l'attention de son élève, en lui rappelant les souvenirs de l'antiquité dont il avait orné sa mémoire.

---

[1] Voir l'*Enfer* et le *Paradis* de Jacomino de Vérone, dans le livre d'Ozanam sur les poëtes franciscains.

CHAPITRE VII.

POÉSIE DE TRANSITION.

Les imitateurs des grands maîtres : J.-B. Rousseau. — Les novateurs littéraires : Fontenelle. — Lamotte. — Crébillon.

La poésie est en décadence à la fin du règne de Louis XIV. L'esprit humain s'affaisse après les grands enfantements des siècles créateurs. Il n'y avait plus rien d'ailleurs qui pût inspirer la muse. La France, affaiblie et vaincue, penchait vers sa ruine par les fautes du monarque qui avait fait sa gloire. Le roi, en mourant, semblait emporter avec lui la poésie dans sa tombe.

Les derniers poëtes tragiques du dix-septième siècle, Campistron, Duché, Lagrange-Chancel, faibles imitateurs de Racine, et Lafosse, qui réussit un jour à sortir de sa médiocrité en se souvenant de Corneille, n'ont joui que d'une réputation éphémère. Thomas Corneille, ombre de son frère, sur laquelle est tombé un rayon de Racine, a presque du génie quand on le compare à ces dramatistes sans vigueur et sans verve. Nous indiquerons tout à l'heure les causes internes de leur infériorité.

Les œuvres comiques ont plus de valeur. Et cela devait être : la tragédie prend ses types dans l'histoire ou dans la fable, mais rarement dans les événements du jour. Les peuples n'aiment à voir que dans le passé ou dans le lointain l'image des discordes civiles et des grandes catastrophes humaines. La comédie, au contraire, ne peint que les vices, les travers, les ridicules contemporains. La foule ne sait pas rire de ce qui ne la touche pas de près. La transformation des mœurs est un rajeunissement pour la comédie, et la décadence morale qui affaiblit l'idéal tragique en affaiblissant les caractères est l'éternel aliment de la scène comique. C'est aux époques de décadence que les types grotesques abondent. Le beau est sérieux; on ne rit que des laideurs, des difformités, des bizarreries, des extravagances qui présentent un cachet d'actualité : là est le secret de la vogue momentanée de quelques auteurs comiques contemporains ou héritiers de Molière. *Boursault* s'est fait un nom dans les *pièces à tiroir* où plusieurs caractères défilent successivement sous nos yeux, sans autre unité que le caprice du poëte et sans autre but que le rire. Néanmoins Boursault a compris le but de la comédie : *Castigat ridendo mores;* et il a flagellé d'une main légère, mais avec le cœur d'un honnête homme, les vices de son époque, la corruption de la ville et de la cour dans son *Ésope à la ville*, *Ésope à la cour* et *le Mercure galant*, la plus joviale de ses pièces et la mieux écrite.

Un grave théologien, aussi spirituel que savant, *Brueys,* adepte du protestantisme, ramené par Bossuet dans le giron de l'Église, écrivit, de concert avec Palaprat, et sous le nom de ce dernier, la jolie comédie du *Grondeur,* que Molière n'a pas surpassée dans le genre bouffe.

Un troisième auteur comique de la même époque, *Dufresny,* valet de chambre de Louis XIV, a puisé dans la domesticité du maître un caractère de décence qui tempère et assainit la jovialité. On cite l'*Esprit de contradiction* comme la meilleure comédie de Dufresny. C'est de l'esprit piquant et enjoué, mais c'est de l'esprit de bon aloi. Si l'auteur mettait autant de soin à faire marcher tous les fils de l'intrigue qu'il en met à habiller décemment sa phrase et à choisir l'expression saillante, il mériterait une place parmi les comiques de premier ordre.

Après les trois auteurs dont nous venons de parler, la comédie se dégrade : elle ramasse ses personnages dans la boue pour les transporter sur les planches du théâtre, et l'esprit se complaît dans la licence, sans plus respecter la langue que les mœurs : Voilà *Dancourt,* son seul mérite est d'avoir peint fidèlement des mœurs abjectes. Si cette fidélité de peinture est encore un art, ce n'est plus de la poésie.

Un seul comique de la fin du dix-septième siècle conserva les traditions du grand art de Molière, en peignant des mœurs dépravées : *Regnard*, esprit original et fécond, à qui il n'a manqué que de savoir régler sa verve et de naître dans un temps plus propice pour être l'émule de Molière lui-même dans la comédie de caractère. Les désordres de son temps, les désordres de sa vie, l'immoralité, le scepticisme, l'égoïsme, l'indifférence ont rabaissé son art et amoindri son talent. Il s'est amusé à jouer avec le vice, dans les basses régions de la société; il n'a pas eu le courage d'aller sur les sommets cueillir la palme du génie. Le *Joueur* est admirable comme peinture, mais le sujet n'est pas plus comique que le sujet du *Tartuffe* et celui du *Méchant*. Le jeu est une passion sérieuse, une passion tragique qu'il faut flétrir en montrant ses ravages. Mais Regnard était joueur, et comme tel, très-entendu dans la matière. Il peint donc les folies du jeu avec une vérité de passion qui saisit et qui porte avec elle sa moralité dans ses déboires. Malheureusement on s'aperçoit trop que, pour le poëte, tout n'est qu'un jeu dans la vie. Il se rit de tout; l'humanité ne lui semble qu'une immense bouffonnerie dont il faut prendre gaiement son parti.

Aussi est-il tombé bientôt dans la farce ignoble. *Le Légataire universel*, le second chef-d'œuvre de Regnard, est conduit avec une habileté singulière et abonde en scènes burlesques, mais d'une gaieté malsaine. L'intrigue repose sur un faux testament, et le faussaire, au lieu d'être châtié, reçoit à la fin la récompense de ses fourberies. C'est donc aux dépens de la morale que l'auteur prétend nous amuser. La grande immoralité de Regnard, c'est d'exposer à nos yeux, sur la scène comique, des personnages subalternes tout pétris de grossièretés, d'effronterie et de bassesse.

Le règne de l'âme disparaît pour faire place au règne de la matière. La noblesse qui, pour plaire à madame de Maintenon, s'était affublée d'hypocrisie, se démasque sous la régence du duc d'Orléans, et lâche les rênes à ses passions. La France, libre enfin du joug qui pesait sur elle, ivre d'indépendance, se jette, esclave émancipée, dans toutes les révoltes de la chair et de l'esprit.

La poésie, suivant la pente du siècle, se fait l'organe du sensualisme épicurien et cherche le bonheur dans le libertinage. *Chaulieu* et *La Fare* sont les Anacréon et les Catulle de cette poésie des sens qui porte l'habit du grand monde, mais sous l'habit tous les raffinements des plaisirs immondes.

Dans cette société d'aimables épicuriens grandissait un poëte héritier des traditions du grand siècle.

J.-B. Rousseau, fastueusement proclamé *l'Horace français,* par la critique du dix-huitième siècle, a été considéré jusqu'à nos jours comme le plus grand poëte lyrique dont s'honore la littérature française depuis Malherbe. Mais il faut bien le dire, le lyrisme est une conquête de notre restauration chrétienne, et jamais le dix-huitième siècle n'a mieux prouvé sa stérilité poétique qu'en faisant de J.-B. Rousseau l'émule de David, de Pindare et d'Horace. S'il suffit pour être poëte de savoir imiter habilement les maîtres et draper magnifiquement une pensée généralement étrangère à l'écrivain ou même un semblant de pensée, J.-B. Rousseau est un des grands poëtes de la France. Mais ce n'est là que le fait d'un versificateur de talent. Le disciple de Racine et de Boileau est un grand artiste qui feint admirablement l'enthousiasme, et même le mouvement et le désordre de l'ode pindarique. Enlevez la draperie, que vous reste-t-il dans le cœur et dans l'imagination? Ce qui reste d'une musique mélodieuse qui vous a charmé l'oreille. Quel dommage qu'une si belle imagination n'ait pas été associée à une belle âme! S'il est vrai, comme on l'a dit, que cet homme, fils d'un cordonnier, ait eu honte de la modeste profession de son père, quelle âme pouvait-il avoir? C'est peut-être une nouvelle calomnie ajoutée à tant d'autres qui ont souillé sa renommée; mais c'est sa faute aussi: il a trop recherché les grands pour n'être pas soupçonné d'avoir rougi de sa naissance, et il a trop flatté leurs passions pour conserver un cœur pur et des sentiments nobles. Il allait demander l'inspiration aux prophètes en sortant de l'orgie. Comment la lyre religieuse aurait-elle frémi sous les doigts d'un poëte qui parlait de Dieu, l'imagination pleine encore des images équivoques et parfois des gravelures de ses épigrammes licencieuses? *Les poésies sacrées* de J.-B. Rousseau furent écrites pour plaire aux faux dévots de la fin du règne de Louis XIV; et les épigrammes que le poëte appelait les *gloria patri* de ses psaumes, étaient le ragoût de prédilection des esprits frondeurs et des libertins hypocrites, qui se dédommageaient ainsi de la contrainte imposée par le monarque à leurs penchants mauvais. Il est des genres où le poëte peut exprimer un sentiment sans l'éprouver lui-même; mais le lyrisme sans enthousiasme est un corps sans âme. Jamais l'hymne enflammée ne s'élancera d'un cœur où Dieu n'habite pas. L'accord du talent et de la vertu est ici nécessaire. Voilà pourquoi J.-B. Rousseau, homme sans conviction et sans honneur, n'a fait le plus souvent dans ses paraphrases des Psaumes que la parodie des chants sublimes de David et des prophètes. C'est de la versification correcte, élégante, harmonieuse, c'est rarement de la poésie. Quant à l'ode pindarique ou politique, il n'en faut pas parler [1], J.-B. Rousseau n'eut à célébrer aucun événement inspirateur.

Le système mythologique dont le poëte fait usage pour rester fidèle aux préceptes de Boileau lui fournit des images brillantes, mais sans vie. Ces formes conventionnelles ne sont plus que de froids symboles de l'abstraction. Comme Boileau son maître, Rousseau n'y voit que des *dieux éclos du cerveau des poëtes*, pour enrichir leur palette. *L'ode au comte du Luc*, dont on a fait tant de bruit et que La Harpe regardait comme le chef-d'œuvre de la poésie lyrique en France, contient quelques strophes bien senties, mais en somme, c'est un magnifique échantillon de la stérilité de J.-B. Rousseau. L'auteur évoque toute la magie des souvenirs mythologiques pour souhaiter une bonne santé à son héros. Et voilà ce que le dix-huitième siècle appelle sans restriction un chef-d'œuvre de grande poésie. Au reste, n'insistons pas davantage : Rousseau a pu être inspiré par ses malheurs; mais rien dans la société où il vivait n'était fait pour émouvoir une âme de poëte. Il n'avait sous les yeux que ces spectacles dégradants qui lui ont inspiré ses épigrammes trop célèbres, parmi lesquelles il y a des chefs-d'œuvre de finesse et de malice, dignes de servir de modèles à Voltaire.

---

[1] J.-B. Rousseau s'est exercé aussi, mais sans succès, dans l'*épître*, dans l'*allégorie*, dans l'*opéra*, et enfin dans la *comédie*, où il était trop personnel pour réussir. Ses essais dramatiques ne lui ont attiré que des déboires.

On ignore la cause de l'inimitié d'Arouet pour J.-B. Rousseau, qui lui avait servi de tuteur dans ses débuts. Disons, pour rester impartial, que si les ennemis de Voltaire ont trop exalté Rousseau, les amis de Voltaire l'ont trop déprécié. Les couplets infâmes qui provoquèrent son expulsion ne lui appartiennent pas plus que n'appartiennent à Voltaire les vers satiriques qui le firent renfermer à la Bastille. Rousseau n'était estimable ni dans son caractère ni dans ses mœurs; mais il a assez cruellement expié dans son exil [1] les fautes de sa vie passée. Et c'est pour lui un châtiment trop sévère d'avoir fait planer sur sa vie un soupçon ignominieux pour sa mémoire.

Malgré les reproches qu'une critique consciencieuse est en droit de lui faire, une gloire est acquise à J.-B. Rousseau : il a supérieurement manié le style de l'ode; il a créé la *cantate;* il a préparé l'instrument auquel de puissants génies confieront à l'avenir leurs hautes inspirations.

On aurait tort de médire des épigrammes de Rousseau, si elles n'avaient atteint que *Fontenelle* et *Lamotte*, plus vulnérables aux coups d'épingle de Martial qu'aux coups de lanière de Juvénal. Fontenelle et Lamotte ravivèrent la *querelle sur le mérite des anciens et des modernes,* suscitée, au dix-septième siècle par Desmarets et Charles Perrault. L'ignorance et l'esprit se coalisèrent contre les anciens, et Boileau, La Fontaine et Racine n'étaient plus là pour les venger! Le pédantisme compromit cette noble cause des anciens qu'il fallait défendre par des œuvres de génie conçues et exécutées sous l'inspiration de ces maîtres éternels de l'art. Au lieu de chefs-d'œuvre, on eut les épigrammes de Rousseau et de Chaulieu; cela valait mieux encore que la férule du pédantisme : c'est par l'esprit qu'il faut combattre l'esprit. Sous ce rapport Fontenelle et Lamotte étaient de rudes jouteurs, de force à se tenir debout sur la pointe d'une aiguille.

Fontenelle, neveu du grand Corneille dont il exaltait la gloire et dont il se croyait appelé à recueillir l'héritage, se jeta le premier dans l'arène, armé d'un esprit fin, élégant et sceptique, né pour populariser la science, mais totalement dépourvu du sentiment de la poésie. Comment aurait-il compris la poésie, cet homme sans cœur, qui n'a jamais éprouvé dans sa vie la moindre émotion? C'est pour cela peut-être qu'il a vécu un siècle [1]; mais c'est pour cela aussi que sa poésie ne vivra pas dans la mémoire des hommes. « Que je vous plains, lui disait une femme de sens, ce n'est pas un cœur que vous avez là dans la poitrine, c'est de la cervelle comme dans la tête. » Ce précurseur de Voltaire, novateur discret rattaché, par prudence et par respect pour la mémoire de son oncle, aux traditions du dix-septième siècle, avait l'esprit assez flexible, assez facile, assez étendu, pour se prêter à toutes les manifestations de la pensée. Il a tout effleuré sans rien approfondir, cherchant partout, selon l'expression de Géruzez, la nouveauté dans le paradoxe. En vain a-t-il parcouru le cercle entier des connaissances humaines, sa brillante universalité n'a pas couvert sous l'abondance de l'esprit la stérilité du génie. Il n'a rien laissé de durable que la *Pluralité des mondes* et les *Éloges des savants* de l'Académie des sciences, dont il fut quarante-trois ans secrétaire. Dans la versification, si vous voulez de la finesse, il en a mis partout. Mais le vernis d'élégance maniérée dont il a coloré ses vers n'en sauve pas la futilité. Néanmoins, il a eu des succès d'estime dans l'éclipse du génie. Si Fontenelle était né partout ailleurs qu'en France, jamais, si l'on excepte l'Italie au siècle des *Seicentisti*, jamais, comme poëte, on ne l'eût pris au sérieux. Il s'est essayé dans la tragédie et dans la comédie où il est nul [2]; dans l'opéra où, malgré le gracieux scintillement de ses vers, il est inférieur, non-seulement à Quinault, qui n'a pas d'égal en France, mais à Marmontel et à Sedaine; dans l'églogue enfin, où il s'est distingué par les charmes de l'esprit et du style; mais c'est toujours du fin et du raffiné là où il aurait fallu de la sensibilité vraie, de la simplicité, de la naïveté.

---

[1] On sait qu'il a passé son exil à Bruxelles, et qu'il est mort dans notre pays : un monument lui a été élevé, par le soin du gouvernement belge, dans l'église du Sablon.

---

[1] De 1657 à 1757.

[2] Racine fait remonter plaisamment à la tragédie d'*Aspar*, l'origine des sifflets, dans une épigramme qui peut passer pour le chef-d'œuvre du genre.

Voilà le poëte qui citait Théocrite et Virgile au tribunal de sa raison dédaigneuse, et qui plaçait les contemporains, y compris lui-même sans doute, au-dessus des grands modèles de l'antiquité classique.

Fontenelle était trop discret, trop fin et trop ami de son repos pour risquer de se compromettre en bataillant contre les anciens. Il fut charmé de trouver dans *Houdart de Lamotte* un auxiliaire derrière lequel il pût combattre sans se découvrir. Lamotte, pas plus que Fontenelle, n'était doué du sens poétique. Il aurait pu cultiver la science avec succès, s'il l'avait voulu; car telle était la facilité de cet homme, qu'il lui suffisait de vouloir pour réussir. Mais il tourna son esprit vers la poésie, et il fut poëte autant qu'on peut l'être sans en avoir le génie. Nouveau Zoïle, il traduisit Homère pour le parodier et lui fit son procès au nom de la civilisation. C'était l'esprit déclarant la guerre au génie, mais l'esprit doublé d'ignorance. Lamotte ne savait pas le grec et ne jugeait Homère qu'à travers les pâles et infidèles traductions de son temps, dont la meilleure était celle de M^{me} Dacier. Lamotte réduisit l'*Iliade* à douze chants, et, sous prétexte d'en effacer les longueurs, en retrancha les beautés, comme un homme qui s'amuserait à déchiqueter les ailes de l'aigle pour rendre son vol plus rapide. Il fut assez adroit pour obtenir par ses éloges intéressés, non-seulement le silence, mais l'admiration de Boileau, qui, dans la défaillance de son jugement, prit au premier abord le nouveau traducteur pour l'héritier d'Homère. L'auteur de l'*Art poétique* ne vécut pas assez pour comprendre l'attentat de Lamotte contre la poésie. M^{me} Dacier, un moment désarmée elle-même par les cajoleries du nouveau traducteur, s'emporta outre mesure en découvrant le sacrilége. Mais les injures ne tiennent pas lieu d'arguments. L'arrogance du pédantisme servait mal la cause du bon goût. M^{me} Dacier, qui reconnaissait dans l'*Iliade* des *termes bas*, avait ainsi, sans le vouloir, autorisé les hardiesses de Lamotte. L'esprit français, à cette époque, s'éloignait plus que jamais de la nature pour chercher l'idéal dans les fausses délicatesses d'un goût raffiné. On ne sentait pas que la beauté du style poétique tient moins aux mots en eux-mêmes qu'au sens qu'on y attache, et que le terme le moins noble s'ennoblit avec la pensée. La poésie n'est pas dans le mot, elle est dans l'objet que le mot représente. Voilà ce que M^{me} Dacier ne comprenait pas, et c'est pour cela qu'elle a mal défendu la cause des anciens. Lamotte, naturellement doux de caractère, mit tant de modération dans la défense de ses opinions personnelles que la critique est tentée de l'absoudre, en reconnaissant ses torts. Mais il eut contre lui les rieurs, quand il essaya de bannir les vers du domaine de la poésie. C'était confesser son impuissance et provoquer les sévérités de la critique contre sa versification, qui n'est, en effet, que de la prose alignée, d'une régularité désespérante. Ses odes, ses opéras, ses églogues, ses fables et ses tragédies, à l'exception d'*Inès*, ont de l'esprit et n'ont pas d'âme. On a surnommé Lamotte le *penseur;* il n'avait en réalité que des semblants d'idées. On vante sa rectitude d'esprit; il avait surtout de la rectitude de lignes.

Quoi qu'il en soit, ses odes, ses églogues et ses fables lui ont fait une réputation qu'il devait à sa souplesse d'esprit et à l'aménité de son caractère, plutôt qu'à son imagination terne et froide, à son style dur et incolore.

Les innovations de Lamotte portent particulièrement sur la tragédie. On étudiait les anciens, à l'école de Corneille et de Racine, pour leur emprunter des sujets. Que pouvait produire cette imitation de l'imitation sur des modèles indigènes? Le génie lui-même y aurait perdu sa puissance en y perdant son originalité. Aussi se bornait-on à emprunter aux maîtres de la scène des formes consacrées, en exagérant leurs défauts. Les mœurs des anciens étaient ridiculement travesties pour donner carrière aux froides subtilités d'une galanterie artificielle. Les frivolités amoureuses et les spirituelles tendresses faisaient grimacer les plus austères figures, altéraient les situations les plus graves et les plus terribles. Et tout cela au nom des bienséances! La France n'était plus sensible qu'aux charmes de l'esprit revêtu du brillant costume des salons. La naïveté, le naturel, la simplicité des anciens n'étaient, aux yeux de cette société élégante et corrompue, qu'un reflet de la barbarie.

Lamotte, sentant tout ce qu'il y avait d'artificiel dans le mécanisme de la tragédie française, attaqua hardiment, dans d'ingénieuses préfaces, l'exposition, les récits, les unités de temps et de lieu, les confidents, les monologues, l'absence de grands spectacles; mais les poëtes n'en conservaient pas moins leurs intrigues maniérées, leur fausse dignité, leurs attitudes guindées et leurs élégantes périphrases par horreur du naturel. C'est alors que l'imitation de l'antiquité, dans le choix des sujets, au milieu d'une civilisation d'un esprit si différent, produisit ses plus absurdes conséquences, ses anachronismes les plus ridicules : c'était là le vice fondamental de la tragédie française. Si Racine n'avait pas le sentiment de l'antiquité grecque, il comprit du moins la poésie du cœur humain, le langage des passions. Ses successeurs défiguraient de plus en plus les héros antiques pour les accommoder au goût moderne, et en restant fidèles au cérémonial et aux règles classiques, ils étouffaient l'accent du cœur sous l'expression froide et déclamatoire de sentiments factices.

Un homme d'une imagination vigoureuse, *Crébillon,* espèce d'Eschyle gaulois, qui avait en lui l'ébauche du génie tragique, essaya de régénérer le drame, et trouva parfois dans l'horrible des traits sublimes, de véritables éclairs de génie; mais il ne créait que des monstres odieux, des scélérats de fantaisie, criminels de sang-froid pour le plaisir de l'être. Ces caractères-là ne sont pas dans la nature. Le poëte, en jetant l'intrigue romanesque, les fades amours au milieu de situations épouvantables, semblait s'étudier à faire sentir tout le ridicule des mœurs modernes mêlées aux tragiques événements de l'antiquité et aux mœurs héroïques de la Grèce. Crébillon ne sortait pas de l'ornière classique; sa seule innovation est d'avoir exagéré la terreur. Il ne mettait pas plus d'ordre dans ses drames qu'il n'en mettait dans sa vie : il écrivait tout de mémoire. Son style rocailleux, incorrect, inégal, a pourtant de la force et de l'audace; il s'est même élevé dans *Rhadamiste* jusqu'à l'harmonie. Cette pièce a été une bonne fortune dans sa carrière. Là du moins le crime est traversé par le remords : c'était une veine féconde, si l'auteur avait su l'exploiter; mais Crébillon se découragea et se tut pendant vingt ans. Après ce long silence, il retrouva le succès, mais un succès de coterie. On l'opposa comme un rival à Voltaire : il en avait l'étoffe, mais elle était mal taillée. *Rhadamiste* est la seule pièce qui l'ait sauvé de l'oubli.

Chose remarquable et d'un grand poids pour nos principes : les trois pièces dignes de mémoire qui parurent avant Voltaire échappent à l'imitation des anciens et ont été inspirées par les temps modernes, par l'histoire et les théâtres étrangers. Le *Manlius* de Lafosse, imité de la *Conjuration de Venise* d'Otway, *Inès de Castro* de Lamotte et *Rhadamiste* de Crébillon sont trois tragédies émouvantes qui tirent leur intérêt des sujets mêmes plus encore que du talent des poëtes. *Rhadamiste* est un chef-d'œuvre ; mais *Inès* n'est touchante qu'au dernier acte, et c'est cette vérité du cœur qui a fait le succès de la pièce. Le *Manlius* a beaucoup perdu de son naturel en passant du théâtre anglais sur la scène française. Ne fallait-il pas l'adapter aux formes reçues, dont le bon goût défendait de s'écarter? L'auteur trouva néanmoins des accents pathétiques, mais ce n'est pas aux anciens qu'il en fut redevable.

A l'exception de ces trois pièces, la tragédie française s'éteignit sous la plume glacée des imitateurs. Crébillon venait de prouver cependant que le système classique de Corneille et de Racine pouvait encore enfanter des chefs-d'œuvre; mais pour rajeunir ces formes usées, il fallait la main du génie. Voltaire parut, et la tragédie française répandit son dernier éclat.

Avant d'apprécier Voltaire, il faut caractériser son siècle.

CINQUIÈME SECTION.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE OU SIÈCLE DE VOLTAIRE.

CHAPITRE Ier.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Le dix-huitième siècle, que prépara Fénelon par la hardiesse de ses idées, par la liberté de ses conceptions, glissa rapidement sur la pente qui conduit aux abîmes sans se rattacher par aucun anneau solide à la chaîne des traditions. Au point de vue moral, le dix-huitième siècle, malgré ses aspirations généreuses pour le bonheur de l'humanité, et malgré les progrès accomplis dans les sciences naturelles et dans les sciences politique et sociale, le dix-huitième siècle est une des plus tristes époques de l'humanité, et c'est la plus triste depuis la naissance du christianisme. Un mot brutal en résume les principales tendances : « Je suis, dit un des écrivains de ce siècle, je suis le bienfaiteur du genre humain, PUISQUE JE LE DÉLIVRE DE DIEU. » Il n'est pas étonnant que la malédiction du ciel ait frappé cette génération coupable et éteint dans le sang tant d'impiété. Oui, Dieu était de trop dans la société du dix-huitième siècle. C'est pour le bannir de l'esprit humain qu'on attaqua le christianisme comme une superstition transmise par les âges de ténèbres. On crut que le jour de la raison allait déchirer ce nuage où grondait la foudre sur la tête de l'homme. Et, pour permettre à l'humanité de se vautrer impunément dans la fange, on la déshérita de ses immortelles espérances en propageant une philosophie qui déclarait l'âme une transformation de la matière. Cette ère philosophique ne fut qu'une guerre à outrance contre le christianisme. Le matérialisme et l'incrédulité se coalisèrent pour saper les fondements des plus augustes traditions. Le cri de l'âme fut étouffé au fond de la conscience. La voix des sens fut seule écoutée. L'unique principe de cette infâme doctrine, décorée du nom de *philosophie*, était la sensation; son but, la jouissance. On ne vit donc en l'homme que la bête stupidement tournée vers la terre : c'était à envier le sort de l'animal qui, lui du moins, n'éprouve jamais les angoisses du remords. Mais ce qu'il y eut de plus dérisoire, c'est que l'arme terrible qu'on dirigea contre les principes fondamentaux de la raison, fut l'*esprit!* L'esprit combattant l'esprit et épuisant ses ressources pour prouver qu'il n'est que matière, peut-on pousser plus loin l'insulte au sens commun? Et voilà *le siècle du bon sens!!!*

Il faut tout dire, jamais, depuis l'époque des empereurs romains, jamais société ne fut plus corrompue, non-seulement dans les régions du pouvoir, de la noblesse et de la bourgeoisie, mais jusqu'au sein du clergé lui-même, gardien suprême de la doctrine et de la morale évangéliques. Ne cachons pas la vérité : les plus funestes ennemis de la religion, au dix-huitième siècle, se trouvent parmi ses défenseurs naturels; ce sont ces prélats de cour sans génie, sans foi et sans mœurs, qui ne savaient opposer à leurs adversaires qu'une routine tracassière, des traditions acceptées par habitude et démenties par la conduite. L'Église, attaquée par toutes les puissances de l'esprit et plus encore par les vices de ses prélats, devait inévitablement succomber, si le Christ n'avait pas promis d'être avec elle jusqu'à la fin des siècles. Sans doute, la vérité nous oblige à le déclarer hautement, le clergé de France en majorité était un corps respectable. Il a passé par l'épreuve du sang : le bon grain a été séparé de l'ivraie. Mais jamais peut-être Dieu ne fut plus mécontent de son œuvre qu'à cette époque fatale où la foi, comme une étoile qui disparaît à l'approche du jour, s'éteignait devant les fausses lumières d'une raison égarée. Pour mieux prouver sa puissance et pour infliger au genre humain un châtiment sévère, Dieu se retira du monde et laissa l'esprit du mal consommer son œuvre de destruction, sans accorder le don du génie aux pâles défenseurs de la foi chrétienne. Un seul eut assez d'esprit et de science pour combattre victorieusement Voltaire; mais l'abbé Guénée, pour trouver des lecteurs, se voyait forcé de cacher sa foi dans les ingénieux détours de la controverse. Les prédicateurs, au lieu de tenir bien haut le flambeau de l'Évangile, l'inclinaient honteusement devant la raison. Les foudres du Vatican s'éteignaient devant les éclairs que lançait l'impiété. Toutes les puissances de l'Europe semblaient s'entendre pour ruiner la foi. L'incrédulité put rire à son aise au sein de ses orgies, et provoqua contre Dieu un vaste ricanement au fond des enfers. On sait la fin de ce sabbat. Dieu fut vengé par la révolution française, et la société régénérée retrouva sous l'échafaud de 93 les principes de l'Évangile qu'elle croyait avoir étouffés dans le sang humain.

Mais ce n'est pas seulement la religion, c'est aussi le pouvoir qui eut à subir les assauts de la raison humaine, livrée à tous les écarts d'une orgueilleuse indépendance. La religion est la base de l'autorité. L'homme qui ne reconnaît pas de maître dans le ciel n'en connaît pas non plus sur la terre. La raison individuelle prend alors la place de Dieu et ne peut se soumettre qu'à la force. La monarchie devait donc ressentir les contre-coups des attaques portées au christianisme. Les rois ligués contre l'Église ne savaient pas qu'ils jouaient leur couronne. Voltaire, par la plus bizarre inconséquence, dirigera tous ses traits contre la religion et recherchera les faveurs des rois. Mais un cri d'indignation éclatera dans l'âme de Rousseau contre la déraison des philosophes et les vices d'une société dégradée. Alors on verra se consommer l'œuvre de la destruction et se préparer l'œuvre de la rénovation sociale.

Le scepticisme, qui envahit l'esprit quand la morale n'a plus d'empire sur la conscience, devait peu à peu ébranler la foi. C'est en vain que les grands athlètes du sacerdoce, au dix-septième siècle, semblaient avoir détruit l'influence délétère de la réforme; elle avait pour complice la corruption de la cour et de la noblesse. Le vice ne tarda pas à rejeter le masque dont il s'était couvert à la fin du règne de Louis XIV. Les scandales de la régence et du cardinalat de Dubois, suivis des déportements de Louis XV, les querelles religieuses, les tiraillements de l'Église et du pouvoir qui avaient provoqué les *libertés gallicanes*, la lutte de Bossuet et de Fénélon au sujet du *quiétisme*, l'impopularité des jésuites, les funestes doctrines du jansénisme, les jongleries connues sous le nom de *miracles du diacre Pâris*, un prêtre rebelle à l'autorité du saint-siége, creusèrent de plus en plus l'abîme où allait s'engloutir la morale avec les croyances. Tous se précipitèrent dans l'incrédulité, les uns par dégoût, les autres pour échapper aux remords : voilà comment Voltaire devint l'idole de la nation.

Les esprits étaient donc préparés à recevoir le poison de l'erreur, quand l'Angleterre, décatholisée par la réforme et rongée par le sensualisme érigé en doctrine, importa dans la société française sa philosophie sceptique, sa liberté de penser et d'écrire conquise par deux révolutions, ses principes politiques enfin qui battaient en brèche le pouvoir absolu. C'est là le foyer d'où se répandirent sur la France les idées novatrices pour se propager dans toute l'Europe par la puissance de l'esprit français, cet irrésistible moteur de la civilisation européenne. La liberté, chez les nations qui ont conservé le respect de l'autorité, tourne infailliblement au profit de la vérité, car l'erreur n'est que d'un jour. Mais quand les traditions ont perdu leur empire, la résistance et les persécutions du pouvoir, loin de décourager les novateurs, ne font que passionner davantage l'opinion publique, voix terrible que la main de la police ne peut étouffer, puissance suprême que l'épée ne peut atteindre, vent de tempête qui renverse les trônes, quand il est déchaîné.

C'est par les salons que l'esprit nouveau pénétra en France dans cette société élégante et frivole uniquement préoccupée de fêtes et de plaisirs. La conversation ne suffisant pas à alimenter l'opinion publique, la littérature devint le véhicule des idées nouvelles qui fermentaient dans toutes les têtes. L'art ne fut plus cultivé pour lui-même, mais comme moyen d'assurer le triomphe de la philosophie. C'est le règne de la prose, langue de la polémique et seule interprète des théories religieuses, philosophiques, scientifiques, politiques et sociales. Nous sommes donc arrivés, après deux siècles de haute culture littéraire, à la décadence de l'art. Nous l'avons dit, la poésie n'est rien sans la foi, source de l'enthousiasme poétique. Deux genres se partagent la faveur publique : d'abord la *poésie dramatique*, qui conserve la pompe et les formes conventionnelles du siècle précédent, mais où l'étude du cœur humain est sacrifiée à la mise en œuvre des principes philosophiques qui glacent l'imagination et tuent l'idéal; ensuite la *poésie légère* qui reflète l'esprit frivole, licencieux et moqueur du dix-huitième siècle : voilà les plaisirs artistiques que recherche la société raffinée des salons. La chronique scandaleuse et les piquantes plaisanteries dont la poésie se fait l'écho nourrissent la conversation; puis on court au spectacle pour voir et être vu, plus encore que pour jouir d'une œuvre d'art. Que la poésie soit élégante, délicate, brillante dans la forme et que le fond se prête à l'effet, c'est tout ce qu'on lui demande. On veut être émotionné plutôt qu'ému, mais à la manière du grand monde. Tout est permis au poëte, pourvu qu'il se conforme aux usages reçus. La poésie ne fut donc qu'un jeu, une élégante toilette de l'esprit, mais l'inspiration fut absente, car ce siècle n'avait pas d'âme, il ne savait que rire aux dépens des choses saintes et chercher dans l'art de nouvelles amorces à ses criminels plaisirs.

CHAPITRE II.

VOLTAIRE.

L'homme en qui se personnifie, de la manière la plus éclatante, cette poésie sans cœur, qui n'eut d'autre passion que celle de détruire les croyances pour amuser un siècle pervers, vous l'avez nommé : c'est François-Marie Arouet connu sous le nom de *Vol-*

taire. Nous n'avons pas à le juger sous toutes ses faces. C'est au poëte que nous demanderons compte de sa mission sociale. Nous ne parlerons du prosateur que quand il se placera, comme romancier, dans le domaine de l'imagination.

Élève des jésuites, ces grands défenseurs de la foi catholique et ces intrépides adversaires du jansénisme, Voltaire semble n'avoir étudié à l'école des disciples d'Ignace de Loyola que pour y chercher des armes contre le christianisme. Son esprit, effroyablement précoce, faisait dire au père Le Jay, un de ses maîtres, qu'il serait un jour le *coryphée du déisme* en France. Il ne tarda pas à justifier ce pronostic. Hâtons-nous de le dire pourtant, c'est faire trop d'honneur au patriarche de l'incrédulité, et c'est faire peser sur sa tête une trop lourde responsabilité, que de le représenter comme ayant conçu le gigantesque plan d'anéantir le christianisme en vouant son nom à l'exécration de Dieu et des hommes. Voltaire n'a fait que suivre le courant de son siècle, et il faut être bien aveugle pour voir dans sa conduite le moindre signe de courage. Plaidons plutôt les circonstances atténuantes. Voltaire fut coupable, et nous flétrirons avec énergie ses attaques irrévérencieuses et déloyales contre la foi de nos pères; mais n'oublions pas qu'il eut pour parrain Châteauneuf, un prêtre incrédule, et qu'il vécut dans la compagnie de ces aristocratiques pourceaux d'Épicure et de ces abbés galants, des La Fare et des Chaulieu, ces poëtes du plaisir qui riaient du ciel dans l'orgie! Dieu permit que Voltaire fût le fléau de son temps, pour punir une génération coupable : voilà la vérité.

C'était l'époque où triomphait le matérialisme. Cette philosophie, réaction contre l'idéalisme cartésien, avait eu déjà ses représentants au dix-septième siècle, dans Bayle et Gassendi; mais c'est d'un pays plus savant dans les rouages de la matière que devait naître la négation de l'âme : l'Anglais Locke fut l'organisateur du matérialisme dont Condillac, en France, formula le système. Voltaire rapporta de la Grande-Bretagne les idées de Locke dont il se fit le propagateur : il se jeta à corps perdu dans ces désolantes doctrines et employa à ruiner les croyances toutes les forces de son merveilleux esprit. Aussi le voyons-nous s'emparer de toutes les avenues de l'opinion publique et forcer toutes les voix de la renommée à publier son nom. Poésie, philosophie, histoire, critique, il n'est aucun genre qu'il n'ait tenté. Cette universalité fut un des caractères de son époque, qui remuait toutes les questions vitales de l'humanité avec la légèreté que donne l'esprit à ceux qui se croient aptes à tout, parce qu'ils sont incapables de rien approfondir. Fontenelle et Lamotte avaient aspiré déjà à cette frivole universalité dont l'*Encyclopédie* offre dans la science un si curieux monument. Cette activité fiévreuse serait louable, sans doute, si l'âme avait sa part dans tous ces travaux de l'esprit, et si tous ces vains efforts de l'intelligence n'aboutissaient à effacer du cœur de l'homme et du front du soleil le nom de Celui sans lequel il n'y a ni science ni génie. Voltaire, cependant, n'était pas athée en théorie; mais ses disciples, Diderot, Helvétius, d'Holbach, Lamettrie, plus logiques que lui, apprirent au monde à quel prix on déserte le christianisme. Et d'ailleurs, le *déisme* de Voltaire ne l'empêchait pas d'être athée en pratique. En dévouant sa vie au service de l'incrédulité, le téméraire écrivain a éteint en lui la flamme divine de l'enthousiasme. Il n'a été grand poëte dans les genres sérieux que quand l'instinct du génie a fait taire ses préjugés antichrétiens. Ses plus belles inspirations poétiques, il les doit à cette religion qu'il conspuait dans ses écrits. Partout ailleurs, il n'a été qu'un grand versificateur. Il n'est original que dans un seul genre : la poésie légère, car personne, en France, n'eut plus d'esprit que lui.

Le poëte était en harmonie avec son siècle, qui, se sentant impuissant à combattre le christianisme sur le terrain de la science, essayait de le renverser par le ridicule. Voltaire épuisa tous les traits de sa mordante ironie contre une religion qu'il osait appeler l'*infâme;* lui, le poëte obscène qui, pour réformer l'humanité, ne rougissait pas d'évoquer, devant l'imagination des hommes, les images abjectes de la plus affreuse dégradation morale. Et l'on sait que, pour *écraser l'infâme*, toutes les armes lui étaient bonnes, l'ignorance et le mensonge, avec l'injure et le sarcasme.

Voltaire n'a-t-il donc rendu aucun service à la civilisation? Il avait de grandes prétentions à la philanthropie, comme tous les philosophes de son temps. Il n'était certainement pas, comme homme, dépourvu de qualités : il aimait ses amis avec autant de chaleur qu'il détestait ses ennemis; il aimait la justice, témoin sa noble défense des Calas et des Sirven. Il a contribué enfin à faire disparaître la torture de nos lois. En religion, s'il s'était borné à attaquer les abus, nous n'aurions qu'à bénir son influence; mais il a voulu anéantir le Dieu des chrétiens, sans s'effrayer, que dis-je? en riant du vide qu'il allait creuser dans l'âme humaine [1] et sans apporter un nouveau culte à l'homme, qui a besoin de Dieu. Notre siècle, victime de Voltaire, gémit de douleur, parce qu'il manque de foi; les affligés poussent des cris de désolation, parce qu'ils ne savent plus trouver le divin Consolateur. Et vous voudriez qu'on reconnût dans Voltaire un bienfaiteur du genre humain! On dit qu'il a amené le triomphe de la *tolérance*. Ne confondons pas les choses : la tolérance, pour Voltaire, n'était que l'indifférence en matière de religion, et le droit de tout dire et de tout faire, sans être inquiété par la police; pour nous, c'est la garantie de la liberté de conscience, et non la faculté de se soustraire aux lois fondamentales de la société, en outrageant la morale publique et en bravant toute autorité. La tolérance religieuse est un droit né de la division des cultes, et ce droit est une conquête de la révolution française [2]. Si Voltaire a préparé la révolution par ses attaques contre l'autorité religieuse, la révolution ne peut le regarder comme un de ses héros, car il n'était pas l'ennemi du despotisme l'aristocratique écrivain qui prostituait ses talents aux pieds de Frédéric et de Catherine II. Peu lui importait la liberté des peuples, pourvu qu'il régnât sur les esprits en détrônant les croyances. Les gouvernements populaires, qui peuvent moins que les pouvoirs tyranniques se passer de Dieu, sont tenus de renier Voltaire et de répudier la mémoire d'un des plus grands corrupteurs de l'humanité.

---

[1] On connaît ce mot satanique : *dans vingt ans, Dieu aura beau jeu!!!*

[2] Je dis que la *tolérance* est un droit né de la division des cultes. Ceux qui disent que c'est un *droit naturel* confondent la liberté de penser, qui est un droit absolu, avec la liberté d'exprimer sa pensée, qui est subordonnée au *droit public*, c'est-à-dire aux nécessités de l'ordre social tel qu'il est consacré par les lois. Si la liberté de dire tout ce qu'on pense est un droit naturel, appelez les choses par leur vrai nom et dites, avec un célèbre publiciste : le *gouvernement c'est* l'ANARCHIE.

Maintenant que nous connaissons les tendances de Voltaire et le caractère général de sa poésie, nous allons l'apprécier successivement dans les différents genres poétiques où il s'est exercé. L'impitoyable adversaire des traditions du passé resta cependant fidèle aux traditions du goût littéraire; c'est par là qu'il a mérité d'être considéré comme le dernier des grands représentants de la poésie classique. La Harpe ne craint pas d'en faire le rival de Corneille et de Racine sur la scène; le temps n'a pas ratifié cet arrêt : Voltaire n'a pas cultivé la tragédie par vocation, mais par amour de la gloire. Il s'est emparé du théâtre, d'abord, pour consacrer sa renommée littéraire, puis, pour en faire le porte-voix de ses idées. A quelle perfection peut aspirer un poëte pour qui l'art, au lieu d'être le culte désintéressé du beau, n'est qu'un moyen de flatter son siècle, en s'adressant, non aux sentiments éternels du cœur humain, mais aux passions du moment? Il veut *frapper fort* plutôt que *juste.* Pour exciter l'émotion tragique, il faut, dit-il, qu'on ait *le diable au corps.* C'est donc l'homme des coups de théâtre. Il se bat les flancs pour enthousiasmer la foule; et s'il y réussit par intervalle, ce n'est généralement pas parce qu'il a saisi la vérité humaine, c'est parce que sa tirade répond à la disposition actuelle des esprits.

Le ton déclamatoire a gâté toutes les productions dramatiques de Voltaire. On s'est longtemps laissé prendre à la noblesse de ses accents; mais ce n'est là qu'un artifice commandé par la gravité du genre. Le goût du poëte le portait à suivre les traditions des deux grands maîtres de la scène dont son siècle lui faisait une loi. Il ne faut donc pas chercher dans Voltaire l'originalité des formes : le mécanisme théâtral est chose consacrée. La politesse, la galanterie, l'élégance des cours produisent ici des raffinements de langage qui, pour être conformes à la civilisation du dix-huitième siècle, n'en sont que plus contraires à la simplicité des mœurs antiques. Cette inconvenance de mœurs au nom des convenances sociales a de quoi surprendre chez un poëte de bon sens. C'est après son séjour en Angleterre que Voltaire composa ses chefs-d'œuvre tragiques. Shakespeare exerça sur son talent une influence plus féconde que la Grèce; mais en imitant l'Homère du drame moderne, il fut forcé de l'accommoder au goût français. Il évita ainsi ce que sa délicatesse railleuse appelait *barbarie,* et ce qui n'était au fond qu'une trop parfaite ressemblance avec la vie humaine, où tout n'est pas idéal. Mais en répudiant les défauts de Shakespeare, il ne put lui dérober les secrets intransmissibles de sa puissante originalité. Il gâta donc encore le modèle qu'il croyait corriger. Cependant l'étude du théâtre anglais lui apprit à faire parler éloquemment les grandes passions. Le pathétique des situations dans les meilleures tragédies de Voltaire ne vient pas d'Euripide, mais de Shakespeare. Il y avait pourtant plus d'une analogie entre le disciple de Socrate et le disciple de Locke. Tous deux ils ont porté la philosophie sur la scène; tous deux ils recherchaient les moyens violents d'émouvoir; mais la philosophie dans Euripide, loin de nuire à la sensibilité du poëte, lui faisait sonder avec plus de profondeur les abîmes du cœur humain. La divinité, profanée par les croyances matérialistes de son temps, apparaissait en traits sublimes aux regards du spiritualisme socratique.

Voltaire, sceptique, épicurien, railleur, superficiel, était incapable de trouver dans les froides maximes de sa philosophie sensualiste et antireligieuse aucune émotion vraie, aucun sentiment profond. Aussi, relisez ses œuvres, et si vous êtes ému, c'est quand le poëte, oubliant ses préjugés et ses haines, évoque, dans *Zaïre,* les plus touchants souvenirs du christianisme, ou qu'il montre dans *Alzire* le chrétien qui pardonne en mourant à ses ennemis. On a beaucoup vanté *Zaïre;* c'est, en effet, avec *Mérope,* le chef-d'œuvre de Voltaire; mais sans l'épisode de Lusignan, cette pièce, imitée de l'*Othello* de Shakespeare, serait bien pâle à côté du terrible drame du grand tragique anglais. Étudiez attentivement le théâtre de Voltaire : vous trouverez presque partout un *fanatisme* aboutissant au *parricide.* Voyez *Mahomet.* C'est le travestissement de l'histoire au profit du système. Voltaire a cru faire un chef-d'œuvre d'adresse en cachant ses haines religieuses derrière le nom d'un imposteur. *Mahomet* n'est qu'un prétexte, une machine de guerre dirigée contre le christianisme. Voltaire envoya sa pièce à Benoît XIV, qui montra, comme on l'a dit, plus d'esprit que Voltaire en acceptant la dédicace.

Le patriarche de l'incrédulité enseigne la tolérance et la philanthropie; mais en convertissant ainsi la scène en tribune philosophique, il détruit la vérité des caractères et laisse entrevoir le poëte derrière le personnage. L'action se passe dans une sphère idéale qui n'est pas celle du beau, mais celle de l'intelligible. La réalité palpable, qui froissait son goût dédaigneux dans Shakespeare, est trop souvent remplacée par l'abstraction qui échappe au sentiment poétique.

C'est dommage, car Voltaire n'ignorait pas l'art de peindre les caractères et de toucher les cœurs.

Il crut réformer la tragédie en bannissant l'amour de la scène. Il aurait dû pour cela refaire toutes ses pièces, depuis *OEdipe* jusqu'à *Brutus*. Voltaire sentait toute la fadeur des amours romanesques qui rapetissent les grandes situations tragiques et qui ont gâté ses pièces les plus touchantes : *Alzire*, *Tancrède*, *Zaïre* même; mais c'est l'abus qu'il fallait détruire, non le principe, source intarissable d'intérêt et d'émotions puissantes. Le malheur est que le tour d'imagination de l'époque se mêle souvent à l'insu du poëte à la peinture de l'amour.

Voltaire cherche à se faire pardonner l'abandon de l'intrigue amoureuse dans la *Mort de César*, une des tragédies où l'auteur, épris de la liberté anglaise, avait transporté sur le théâtre français la fierté républicaine des Romains de la race de Brutus. Et il n'a pas compris les ressources que Shakespeare tirait de l'histoire en empruntant à Plutarque la scène sublime du dévouement conjugal de Porcia, la seconde âme de Brutus. C'est la vérité de l'histoire comme la vérité du cœur humain qu'il fallait hardiment imiter sur la scène. Mais le talent dramatique de Voltaire, enchaîné aux formes usées d'un système artificiel, n'avait ni assez d'initiative ni assez de puissance pour marcher résolûment dans la voie féconde qu'avait tracée Shakespeare. La plume courtisanesque de l'aristocratique poëte aimait trop les pompeuses frivolités d'un genre cher à la noblesse dont il présentait le miroir. Ce n'était pas dans ce moule factice que pouvait entrer en fusion le métal schakespearéen. Voltaire a beau s'agiter convulsivement dans cette étroite prison classique, ses grands gestes, ses cris déclamatoires, son étourdissant fracas, attaquent les nerfs, mais ne vont pas au cœur. S'il y a des éclairs de sensibilité vraie, ce n'est que par exception. C'est la dégénérescence de la tragédie héroïque, comme le mélodrame est la dégénérescence de la tragédie bourgeoise. Derrière la coulisse est la révolution qui, l'œil hagard et la bouche menaçante, fait appel aux plus mauvais instincts de la foule pour se venger par le crime des abus de la société. Aujourd'hui Voltaire, avec ses vers faciles, élégants et sonores, est d'un insurmontable ennui. Il a oublié le cœur humain pour flatter les passions de son époque. Il a été l'homme de son siècle, il n'est pas celui de la postérité. C'est le troisième des grands tragiques français, mais il y a entre lui et ses deux illustres devanciers la distance qui sépare le génie du cœur du génie de l'esprit.

L'amour de la gloire, qui avait jeté Voltaire dans la carrière dramatique, lui fit entreprendre l'épopée qui, disait-on, manquait à la France. Évidemment le poëte n'avait pas mesuré ses forces ni compris dans quelles conditions sociales ce genre doit naître pour jouir d'un succès durable. Non-seulement le dix-huitième siècle n'était pas l'âge de l'épopée primitive, mais le temps même de l'épopée savante était passé. Dans la jeunesse des peuples on trouve Homère; dans leur âge mûr, Virgile; mais dans leur vieillesse on n'enfante plus que cette épopée bâtarde dont Apollonius de Rhodes a donné le modèle dans ses *Argonautiques*, ou l'épopée historique, comme *la Pharsale* de Lucain. Voltaire, qui appartenait à un âge de décadence littéraire et sociale, choisit l'épopée historique et prit pour sujet l'époque de la *Ligue*. On sortait alors de la barbarie féodale pour inaugurer le règne de la monarchie et de la société moderne : c'était l'aube d'un monde nouveau. Il semble donc au premier coup d'œil que le triomphe de Henri IV offrait un sujet véritablement épique. Mais, nous l'avons dit en appréciant *la Pharsale*, les guerres civiles sont faites pour la scène; elles ne sont pas la matière de l'épopée, parce qu'elles ne sont pas *nationales*. Henri IV est un héros national; mais il ne l'est devenu qu'après avoir abjuré le protestantisme. Pour traiter un pareil sujet, il fallait être chrétien et montrer le triomphe de la religion catholique sur le protestantisme, en déplorant les excès de part et d'autre. C'était le seul moyen de rester fidèle à Dieu, à l'histoire, à la raison même. Qu'a fait Voltaire? Poëte incrédule, il attaque le catholicisme en pamphlétaire et réserve toutes ses sympathies pour les protestants. Son poëme est le triomphe du calvinisme ou plutôt de l'incrédulité. Peut-on mentir plus audacieusement à l'histoire. La conversion de Henri IV fut toute politique, nous le savons bien; mais jamais ce roi, malgré sa popularité, n'eût régné sur la France en étouffant les guerres civiles, s'il n'eût pas ouvertement épousé la cause du catholicisme qui était celle du peuple français. Voltaire n'a donc pas fait une œuvre nationale, mais une œuvre de parti, un plaidoyer en faveur des protestants et un pamphlet contre les catholiques.

Les Français, faute de mieux, aiment à regarder *la Henriade* comme un chef-d'œuvre. Que faut-il en penser? Le plan est habile, la narration rapide, le style brillant et pur, la versification élégante et soignée[1], mais tout cela ne suffit pas à faire un poëme épique. L'épopée héroïque est un poëme destiné à retracer le tableau fidèle d'une civilisation naissante : l'atmosphère intellectuelle et sociale d'un peuple, ses mœurs et sa religion mêlée à tous les événements de la vie nationale. A ce point de vue, qui est celui de l'art et de la vérité, *la Henriade* n'a rien de l'épopée que la forme. Voltaire, par un anachronisme que rien ne peut autoriser, attribue ses idées philosophiques aux personnages de *la Henriade*. Peu s'en faut même que saint Louis ne soit converti en philosophe incrédule. La fiction a ses droits, mais la *vraisemblance des mœurs* est indispensable à l'épopée, surtout dans un sujet moderne déjà consacré par l'histoire. Les discussions, les dissertations, les sentences philosophiques ont plus d'importance dans *la Henriade* que les récits proprement dits. L'auteur a cependant puisé à pleines mains dans l'arsenal de l'épopée classique. Exposition, récit rétrospectif, songe, épisode d'amour, descente aux enfers, rien ne manque à ce mécanisme, excepté l'âme, la vie qui en fait mouvoir les rouages. Il semble que le poëte ne raconte les voyages et les combats que par manière d'acquit. Il a hâte d'en finir; et cette rapidité tant vantée par les critiques du dix-huitième siècle, n'est qu'un prétexte pour arriver à quelque dissertation religieuse, philosophique, politique ou sociale. Voltaire ne sait pas mêler à la narration ces détails pittoresques qui en font le principal attrait. Les caractères ne sont que des *portraits*, et encore des portraits de fantaisie, car l'auteur ne connaît pas les mœurs rudes et sévères du seizième siècle.

---

[1] Les premiers chants, composés et écrits par l'auteur dans sa première jeunesse, révèlent pourtant une plume inexpérimentée. Voltaire n'avait pas encore trouvé son originalité, et il faisait à Racine des emprunts très-peu déguisés.

Chateaubriand observe avec raison que le *portrait* n'est point épique, il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement. Rien de plus dramatique que les fureurs de la Ligue; et au lieu d'agir, les ligueurs de Voltaire ne font que discourir. Le poëte ne se passionne que quand il se livre à ses déclamations absurdes contre le catholicisme qu'il rend responsable de tous les excès de la Ligue. La Saint-Barthélemy est une bombe incendiaire lancée contre le Vatican. Tout ce qui est dans le goût de son temps intéresse Voltaire et communique à son style une verve, non d'imagination mais d'esprit, qui fait le principal mérite de *la Henriade*. Ainsi le passage qu'il consacre aux institutions de la Grande-Bretagne, au spectacle de sa liberté politique, de ses arts et de son industrie, forme en poésie une nouveauté d'un grand prix. Ce sont là des idées philosophiques, mais elles sont écrites en beaux vers.

Le scepticisme, l'incrédulité, l'impiété de Voltaire avaient glacé non-seulement son âme, mais aussi son imagination. Voyez ce qu'il a fait du *merveilleux*, ce grand prestige de la primitive épopée; au lieu d'évoquer les apparitions merveilleuses du ciel chrétien, il personnifie les abstractions allégoriques qui échappent à l'imagination. Qu'est-ce donc que la *Vérité* qu'il invoque, s'il la conçoit hors de Dieu? Et le Fanatisme, la Politique, la Discorde et l'Envie, qu'est-ce autre chose que des métaphores? Quand on les traite comme des personnages, c'est un jeu d'esprit dont l'imagination n'est pas la dupe. Il était impossible à Voltaire de réussir dans l'emploi du merveilleux chrétien. Et il y a à cela d'autres raisons que son scepticisme. On ne pouvait pas, comme le fait remarquer M. Villemain, entourer de miracles la conversion toute politique de Henri IV. L'incrédulité railleuse du dix-huitième siècle aurait accueilli par un éclat de rire moqueur le merveilleux du Dante, du Tasse et de Milton. Jamais épopée n'apparut à une époque moins épique. Et cependant c'est à l'empire des idées religieuses que Voltaire doit les plus grandes, on pourrait presque dire les seules beautés de son poëme. Le serment des *Seize*, leur sacrifice magique, le fantôme de Guise présentant à Jacques Clément le poignard régicide, sont des superstitions sanguinaires qui devaient naître dans l'imagination de ces conspirateurs fanatiques, et qui remplissent l'âme d'une religieuse terreur. L'apparition de saint Louis à Henri IV aurait de la grandeur, si l'esprit sceptique du poëte ne mettait pas dans la bouche du roi chrétien des paroles qui jurent avec ses croyances. Voltaire a donc brisé lui-même, selon l'expression de Chateaubriand, la corde la plus harmonieuse de sa lyre, en refusant de chanter cette milice sacrée, cette armée des martyrs et des anges, dont ses talents auraient pu tirer un parti admirable. Voltaire avait le talent du récit, mais il a mal choisi son sujet et il a été mal servi par les circonstances. *La Henriade* est un poëme philosophique, ce n'est pas une épopée. Les générations incrédules du dix-huitième siècle en ont fait une œuvre de génie; la postérité ne la lira que par fragments. Deux causes pourront la sauver du naufrage : l'infériorité de la France dans l'épopée et les beautés littéraires du poëme. Le poëte a contribué à populariser son héros, en le présentant comme un type de clémence et d'humanité.

Le patriotisme et l'amour de l'humanité, voilà les deux sentiments dont on fait honneur à Voltaire. On pourrait lui en laisser la gloire, s'il n'était aussi l'auteur de *Candide* et de cet autre poëme que la morale défend de nommer, et où le poëte est d'autant plus coupable qu'il y a mis plus de talent. L'homme qui a souillé de sa bave impure la plus noble et la plus sublime héroïne de la France, n'avait pas l'âme d'un citoyen [1]. Il y a d'autres preuves encore qui s'élèvent contre le patriotisme de Voltaire. La plus forte assurément c'est son servilisme à l'égard des souverains étrangers qui accueillaient ses hommages et souriaient à ses doctrines. On a dit qu'il était pour eux une *puissance.* C'est lui pourtant qui écrivait à Frédéric II : « Toutes les fois que j'écris à Votre Majesté sur des affaires un peu sérieuses, *je tremble* COMME NOS RÉGIMENTS A ROSBACH. » Cette lettre méritait d'entrer dans les assises du monument par lequel Frédéric a voulu éterniser le souvenir de la défaite des Français. Ne vous étonnez pas si Napoléon, qui du moins savait aimer la France, a voué au mépris la mémoire de Voltaire : en renversant la colonne de Rosbach, il a trouvé dans les fondements la pierre que Voltaire y avait déposée.

Le même voile qui couvre l'épopée badine de Voltaire doit couvrir ses romans, qui ne sont qu'un monceau d'infamies lancées en riant contre l'*infâme* : c'est du matérialisme et de l'impiété d'un bout à l'autre, et au milieu de tout cela, de l'esprit et du bon sens! Il faut avoir du courage pour aller ramasser des perles sur un pareil fumier. Cela soulève le cœur. Vous ne pouvez en lire dix pages sans que le livre vous tombe des mains. Que faut-il penser d'un siècle qui buvait jusqu'à l'ivresse ce breuvage impur, pourvu qu'il fût assaisonné d'esprit? Cette immoralité scandaleuse était pour les sectateurs de la philosophie matérialiste un moyen d'émanciper la raison humaine du joug de l'Église. « Il semble, dit un critique, qu'ils aient voulu propager la réforme par la licence et faire de la séduction l'auxiliaire de la liberté [2]. » Ils aspiraient sans doute au règne de la brute, ces hardis réformateurs qui, pour réparer les torts du christianisme envers l'humanité, dévoilaient sans honte les plus hideuses turpitudes du cœur humain et insultaient sans pudeur à la morale publique, en livrant au ridicule la religion, la vertu, le devoir.

Voltaire affichait bien haut son amour de l'humanité. J'hésite à croire à la sincérité de cet amour, quand je le vois dans *Candide* (roman dirigé contre l'*optimisme*) se rire de toutes les misères humaines. Voltaire suivait la morale de l'*intérêt personnel*, à l'exemple de Locke, dont il était le disciple. Ce qu'il aimait pardessus tout, c'était sa gloire et ses plaisirs. C'est une excellente recette pour les spéculateurs de gloire que la philanthropie. Mais il me paraît difficile d'admettre qu'un homme puisse aimer les hommes quand il s'efforce d'arracher à l'humanité ses vertus et sa foi. En tout cas, pour être aimé de Voltaire, il était bon d'être de ses amis, car, parmi ses plaisirs, le plus cher était d'immoler ceux qui ne partageaient pas ses haines.

---

[1] Dans un de ses bons moments, le poëte a appelé cela l'*œuvre d'un malhonnête homme.* Mais il n'a rien fait pour réparer le scandale.

[2] Demogeot, *Hist. de la Littér. franç.*

La poésie philosophique et la poésie légère sont les seuls genres où Voltaire soit véritablement original. Il est le créateur du genre philosophique où l'accent de la conviction et l'ardeur réformiste donnent à ses vers un puissant attrait qui, malheureusement, tourne au profit de l'erreur, puisque cette philosophie conclut à l'inutilité de la religion positive, consacre un déisme abstrait sans efficacité sur la conscience, expose une morale privée de sanction et abandonne l'homme à la domination de l'instinct.

C'est à la poésie légère que Voltaire doit ses plus grands succès de poëte. Il écrivait trop pour aimer beaucoup l'alexandrin. Il affectionnait ce petit vers de huit syllabes si facile et si rapide qui le dispensait d'un long travail. Là, d'ailleurs, le philosophe sceptique était dans son élément. Impossible de montrer plus d'esprit, plus de verve, plus de finesse, plus d'enjouement, plus de grâce. Il est charmant quand il badine et terrible quand il attaque. Sa piquante ironie éclate en traits acérés qui écorchent au vif. Égal dans ses *Contes* à La Fontaine, dont il a la malice avec moins de crudité, il serait supérieur à Boileau dans la satire, s'il ne mettait sa plume au service des plus mauvaises passions, et si Boileau n'eût pas écrit sa neuvième satire. Il est incomparable dans l'épître et le discours en vers, et il n'a d'autres rivaux que Marot, Racine, J.-B. Rousseau et Piron dans l'épigramme : c'est un talent méprisable, quand il s'exerce aux dépens de la morale et de Dieu; mais c'était le plus sûr moyen d'influence dans les cercles aristocratiques du dix-huitième siècle.

A force de vouloir être universel, Voltaire devait rencontrer des écueils; car l'esprit ne suffit pas à tout. Son scepticisme irréligieux avait ravi les ailes à son imagination et refroidi son âme. La vie des salons l'avait rendu insensible aux beautés de la nature. Rien d'étonnant donc s'il échoua dans l'*ode* [1]. Tous ses contemporains, à l'exception des hommes qui s'inspiraient aux sources sacrées : J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan et Louis Racine, tous ses contemporains, étaient dans ce genre aussi médiocres que lui. Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'il n'ait pas réussi dans la *comédie*, lui, si spirituel et si fin. « Dans la comédie, dit le comte de Maistre en traçant l'effrayant portrait de Voltaire, dans la comédie, il est — qui le croirait? — lourd, traînant, prosaïque, insipide, *car le méchant ne fut jamais comique.* » Homme de réaction contre le matérialisme du dix-huitième siècle, le comte de Maistre est exagéré sans doute. Et cependant, quelque paradoxale que paraisse la raison qu'il donne de l'infériorité de Voltaire dans la comédie, il est difficile d'expliquer autrement l'inexplicable échec du poëte dans un genre en apparence si conforme à ses talents. Lisez les satires et les épigrammes de Voltaire, et vous verrez que sa gaieté n'est pas sincère, franche, expansive. Son rire est une grimace. Son sourire même est mêlé de fiel. Non, Voltaire n'est pas gai; son esprit ne sait se traduire qu'en moquerie, en malice ou en méchanceté. Faut-il donc admettre la raison du comte de Maistre? Le *méchant*, comme il l'entendait, c'est plus que le *Méchant* de Gresset, c'est l'homme aux desseins pervers, qui sacrifie tout à son égoïsme et à ses haines; c'est la personnification du mal. Dans ce sens il n'avait pas tort : la comédie qui se rit des travers humains pour les corriger ne peut naître dans l'âme du *méchant*. Mais n'allons pas si loin pour trouver la raison de l'insuccès de Voltaire dans la comédie. Nous l'avons dit à propos d'Alfieri : les hommes passionnés n'ont pas le talent d'observation, talent purement *objectif*. Voltaire savait rire et faire rire de ses ennemis; mais il était, comme J.-B. Rousseau, trop personnel pour créer des types comiques. Ces deux hommes, qui ne s'aimaient pas, se ressemblaient par plus d'un côté.

---

[1] Une fois cependant il fut inspiré par le spectacle des Alpes et les souvenirs de la Suisse :

> La liberté ! j'ai vu cette déesse altière, etc.

C'est le seul cri lyrique qu'il ait jeté dans sa vie.

Nous allons voir, comme pour justifier la réflexion de l'auteur des *Soirées*, la comédie se réfugier dans le camp opposé à celui des philosophes.

Résumons auparavant nos impressions sur Voltaire. Que restera-t-il de lui en littérature? Le souvenir de l'esprit le plus brillant, le plus flexible, le plus universel peut-être, dont les annales littéraires nous offrent l'exemple, quelque exception qu'il y ait d'ailleurs à cette universalité. D'autres ont pu réussir dans tous les genres sérieux; aucun n'a réussi à manier aussi habilement que lui le sérieux et le plaisant, dans la prose comme dans les vers. Homme de génie, homme d'un bon sens remarquable et d'un goût exquis, quand il n'était pas égaré par la passion, il n'a tenu qu'à lui d'être à jamais un objet d'admiration pour l'humanité! Il a cherché la gloire dans l'impiété; il en subit la peine. On admire son talent; on n'estime pas l'homme; et le mépris qui poursuit sa mémoire rejaillit sur le talent lui-même. Il restera de lui, dans le champ de la poésie, quelques fleurs brillantes dont très-peu ont le parfum de l'âme. Ce n'est pas assez pour sa renommée dans l'avenir; c'est assez pour prouver ce qu'il aurait pu faire, s'il n'eût pas employé au service de l'erreur et du vice un talent fait pour la vérité et la vertu. Tel qu'il est, c'est un grand homme d'esprit et un grand homme de style; il n'est grand poëte que par intervalle. Nous nous plaçons ici au point de vue de l'art universel; au point de vue français, nous serions moins sévère. Voltaire est un des plus grands écrivains de la France. Sa poésie comme sa prose est pour la France un idéal; mais sa prose est au-dessus de ses vers. Là, il est sans rival pour la vivacité, la rapidité, la simplicité, la netteté, la lucidité, la précision. C'est le plus français des prosateurs, comme il est, avec La Fontaine, le plus français des poëtes.

CHAPITRE III.

LA COMÉDIE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Il est remarquable que les trois meilleures comédies du dix-huitième siècle appartiennent à des auteurs du parti religieux ou antiphilosophe : *Destouches*, *Piron* et *Gresset*. Le premier fit *le Glorieux;* le second, *la Métromanie;* le troisième, *le Méchant.* A ces trois chefs-d'œuvre il faut ajouter le *Turcaret* de Lesage, cet héritier de Molière, particulièrement connu par son roman de *Gil Blas* [1] et qui fut étranger à l'esprit de secte ou de parti.

Destouches, imitateur du théâtre anglais, manque généralement de gaieté et incline au drame. Il cherchait dans sa vie et dans la société la matière de ses pièces et cultivait la comédie de mœurs et de caractère. *Le Glorieux*, qui fut son triomphe, représente, selon l'expression de M. Villemain, la mésalliance avide et dédaigneuse de la noblesse et de la richesse, les ridicules qui naissent de leur rapprochement. Les sympathies de Destouches sont pour la noblesse, dont il fait ressortir néanmoins le faste et l'orgueil. Sa satire atteint surtout la bourgeoisie corrompue par la richesse, fière de voir la noblesse passer par ses mains et fière de l'humilier par ses insolences et ses familiarités. Le mérite de Destouches est d'avoir su créer des types immortels en peignant les travers de son époque.

Le *Turcaret* a de l'analogie avec *le Glorieux*, en ce qu'il présente aussi la satire de l'aristocratie financière. Pour la gaieté franche, Lesage a surpassé Destouches. Ne consultez jamais les parvenus sur le mérite de *Turcaret*.

---

[1] Les romanciers n'appartiennent à mon sujet que quand ils sont poëtes. Lesage le fut dans *Turcaret* autant qu'on peut l'être dans une satire contre les financiers; mais *Gil Blas* est une peinture de mœurs où il n'entre que de l'esprit, du bon sens, de l'observation, et où la langue, conforme aux traditions correctes du dix-septième siècle, n'en est pas pour cela plus poétique.

L'influence de la société serait nulle dans *la Métromanie*, si l'importance de l'homme de lettres n'était pas un des principaux caractères du dix-huitième siècle. Ce n'est pas le monde qui a inspiré *la Métromanie*, c'est la vie même de l'auteur; non pas ces mœurs libertines et ces plaisanteries licencieuses auxquelles Piron s'est malheureusement abandonné en suivant le courant du siècle, et qu'il a su expier plus tard, mais la passion des vers qui produit dans *la Métromanie* un mélange d'enthousiasme et de gaieté d'une originalité singulière.

Gresset, émule de Voltaire dans la poésie fugitive, exerça aussi sa muse badine sur des sujets empruntés aux scènes et aux impressions de sa vie. Mais au lieu de prendre, comme Piron, son modèle en lui-même, il le chercha dans la société où il vivait. Gresset ne se met pas en frais d'invention; il songe peu au dessin; il est tout à la broderie, au coloris, aux détails, aux pensées ingénieuses et piquantes. Quand l'observation du monde aristocratique lui eut révélé les vices de cette société égoïste et frivole, le charmant auteur de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse* écrivit *le Méchant*, admirable peinture des mœurs, du caractère et du langage des salons du dix-huitième siècle.

« Jamais, » dit M. Villemain, que je me plais à citer ici, « jamais toutes les grâces du monde, cette flatterie maligne, cette amertume mêlée d'insouciance, ces exagérations si vives, cette verve de dédain, cette franchise d'égoïsme qui veut être gaie, cette raillerie apparente sur soi-même pour se moquer des autres, ce sacrifice de toutes choses à l'esprit, et cette satiété de l'esprit qui se jette dans le paradoxe, cette légèreté enfin qui n'est souvent que le défaut d'attention et de raison, n'ont été si bien rendus; et l'effet poétique est né de cette peinture fidèle d'une société SANS AME ET SANS POÉSIE. »

Il y a ici un mot qui demande à être expliqué. Dire que la poésie résulte de la peinture fidèle de mœurs sans poésie, n'est-ce pas confondre la poésie avec l'art? Gresset, dans *le Méchant*, est un moraliste et un peintre, mais il n'est poëte que par l'expression, comme la plupart des auteurs comiques.

Gresset, qui avait commencé par être philosophe au contact de la vie religieuse, redevint religieux au contact de la société. C'est que, d'un côté, les ridicules étaient tout extérieurs et relatifs; de l'autre, ils jaillissaient des vices, des travers et de la frivolité mondaine d'une vie sans morale et sans but. La réflexion apprit à Gresset que les jésuites persécutés n'étaient dignes de mépris qu'aux yeux du méchant. C'est contre les philosophes qu'il dirigea désormais ses attaques. Mais des scrupules de conscience lui firent brûler les comédies qu'il avait composées dans cet esprit nouveau.

Un auteur comique, formé, sans le savoir et sans le vouloir, à l'école de Fontenelle, contracta, dans la fréquentation des salons, une subtilité raffinée qui présente le fidèle miroir de la société du grand monde dans la première moitié du dix-huitième siècle. Gresset avait traduit sur la scène la morale et le langage de ces cercles élégants; mais ce qu'il avait fait dans une intention satirique, *Marivaux* le fit de bonne foi, pour peindre le cœur humain avec le tour d'imagination de son temps. Sa création, c'est d'avoir exagéré la métaphysique galante des salons. L'idéalisme virginal qui respirait dans les dissertations amoureuses de M^lle^ de Scudéri, devient ici un sensualisme idéal, couvrant d'un vernis transparent la corruption des mœurs. Marivaux est vrai dans ses peintures, en raison même de la fausseté des sentiments dont il se fait l'ingénieux interprète. Au point de vue de l'art, c'est un curieux phénomène que ce *marivaudage* où les idées les plus quintessenciées sont revêtues d'un style spirituellement trivial, et les pensées communes d'une forme coquette et maniérée. Cette originalité artistique n'est que l'exagération ou, si vous voulez, la déviation d'un principe de style qui est le secret des maîtres : la matérialisation de l'idéal et de l'idéalisation du réel au moyen de l'image. Marivaux, comme tous les écrivains du dix-huitième siècle, substitue l'esprit au sentiment, et dénature ainsi la poésie. Il n'a rencontré la fibre du cœur que dans ses romans : *Marianne* et le *Paysan parvenu*, bien supérieurs à ses comédies, parce que les sentiments y sont pris dans l'âme du peuple. Ce poëte tient, comme Fontenelle, le milieu entre l'esprit traditionnel et l'esprit de liberté. Dans l'art, il est l'inventeur d'un genre intermédiaire entre la comédie classique et le drame. C'est un novateur littéraire, qui n'entend rien, pas plus que Lamotte et Fontenelle lui-même, aux chefs-d'œuvre de la primitive antiquité. Il s'est plu à travestir Homère, qui avait, à ses yeux, l'immense tort de s'être inspiré de la nature et des mœurs de son pays. Dans la sphère des idées, Marivaux, sans être orthodoxe, avait assez de bon sens et de courage pour ne pas se traîner à la remorque des prétendus esprits forts qui se faisaient gloire de fronder les plus sublimes et les plus consolantes croyances de l'humanité.

Conflit des doctrines sur le théâtre.

Voltaire, en chargeant Melpomène d'une mission sociale, avait inauguré dans l'art une époque de décadence. Son goût littéraire savait lui imposer des bornes. Mais ses imitateurs transformèrent la poésie, et surtout le théâtre, en une arène philosophique où l'imagination et le cœur s'effaçaient complétement devant l'esprit, et un esprit sans génie [1].

La plus remarquable des tragédies conçues dans le système de Voltaire, est le *Spartacus* de Saurin, sujet bien choisi pour faire retentir la scène de doctrines humanitaires. Il y a de la vigueur dans cette pièce, et assez de talent pour assurer à son auteur une place honorable parmi les tragiques de second ordre. Vaut-il la peine de citer Lemierre, ce Pradon du dix-huitième siècle, dont on ne connaît plus qu'un vers qu'il appelait modestement le vers du siècle :

---

[1] Je ne m'arrêterai pas ici à Marmontel et à La Harpe, qui ont eu de leur temps quelque succès dans la tragédie. La Harpe, surtout, a laissé trois tragédies dont on n'a pas encore perdu le souvenir : *Warwick*, *Philoctète* et *Mélanie*. Mais ces deux hommes, qui se sont faits les hérauts de la gloire de leur maître, n'ont acquis une renommée durable que dans la critique. Marmontel est un littérateur ingénieux et d'un goût très-pur, quand il n'obéit pas à ses préjugés. La Harpe, comme dit Géruzez, est le premier qui ait introduit l'éloquence dans la critique. Mais il n'a apprécié, avec conscience et impartialité, que les auteurs du siècle de Louis XIV. Il faut se défier de ses jugements sur Voltaire autant que de ses jugements sur les anciens : il a jugé le premier en homme de parti, et trop souvent les seconds sans les connaître.

> Le trident de Neptune est le sceptre du monde,

et qui se repentait d'avoir contribué à amener la révolution en écrivant son *Guillaume Tell*, faible écho des idées du temps!

La royauté, comme la philosophie, eut ses représentants au théâtre. Le *Siége de Calais*, par de Belloy, fut applaudi avec un enthousiasme qui prouve quel parti on pouvait tirer des sujets nationaux. Il ne manquait à l'auteur, pour engager la poésie dans cette voie nouvelle, que ce qui assure le triomphe des heureuses innovations : *le génie.*

On vit donc éclater sur la scène le conflit des doctrines. Mais la comédie se prêtait mieux que la tragédie à cette lutte d'influences : elle ouvrait un champ plus libre aux attaques des philosophes contre des abus sociaux que les partisans de l'ordre établi retournaient contre ces novateurs, bien osés de se plaindre qu'on ne leur laissât pas la liberté de bouleverser le monde au gré de leurs sophismes. Palissot, dans sa comédie des *Philosophes*, leur décocha des traits sanglants. Mais l'opposition était triomphante et se manifestait jusque dans *l'opéra-comique*, où Marmontel et Sedaine introduisaient la morale, fort étonnée de se voir mise en couplets. Quel que fût le talent des ennemis de Voltaire, il leur était impossible de ruiner le crédit des philosophes qui avaient la France avec eux, et qui auraient eu pour eux aussi la raison, s'ils s'étaient bornés à plaider la cause du peuple et à fronder les abus; mais l'excès était inévitable. Aussi l'art perdait-il en pureté ce qu'il gagnait en puissance. Il n'était plus cultivé avec désintéressement que par quelques esprits sans fiel et assez maîtres d'eux-mêmes pour étudier les travers sociaux sans préoccupation politique ou sociale, comme Andrieux, l'auteur de *l'Étourdi*, et l'honnête Collin d'Harleville, l'auteur du *Vieux Célibataire*. Tous les autres semblaient n'aborder la scène que pour monter à l'assaut de la société, et, avec moins de talent, ils réussissaient mieux, car ils faisaient plus de bruit. Dans les siècles de décadence, les succès les plus faciles sont toujours ceux que l'on obtient en flattant les mauvais instincts de la foule.

CHAPITRE IV.

DE LA COMÉDIE LARMOYANTE.

Il faut de nouvelles formes pour répondre aux besoins nouveaux de la société. Des esprits hardis vont tenter de transformer la scène.

Le ton déclamatoire et doctoral, introduit dans la comédie, avait singulièrement faussé ce genre de composition dramatique, dont la qualité mère est la gaieté spontanée, franche et cordiale. La Chaussée crut élargir la sphère de l'art, en mêlant à la plaisanterie des scènes attendrissantes, tirées des aventures de la vie commune, et l'on donna à ce prélude du drame moderne le nom de *comédie larmoyante*, création bâtarde, qui, au lieu de perfectionner l'art en le rapprochant de la nature, le faisait descendre à l'artifice. L'école classique a tort, cependant, de prétendre que la tragédie perd son essence en faisant éclater le rire à côté des larmes, et que la comédie est tenue à plaisanter toujours sans jamais attendrir. Cette théorie n'est pas un art, c'est un système. La variété est dans la nature, et si elle n'y était pas, l'art devrait l'y mettre pour la corriger:

> Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère
> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Homère, dans l'épopée sérieuse, Sophocle et Euripide dans la tragédie, Arioste dans l'épopée badine, Ménandre et Térence dans la comédie, ont admis le mélange du sérieux et du burlesque. Seulement, dans la grande épopée et dans la tragédie, le burlesque, chez les anciens, était un élément accidentel qui ne devenait prédominant que dans le drame satirique, à la fin et comme dédommagement de la représentation sérieuse. De même, les scènes attendrissantes ou les réflexions mélancoliques n'étaient amenées qu'incidemment dans la comédie. Ajoutons que les anciens avaient trop de goût pour mêler dans la même scène, et quelquefois dans le même vers, le rire avec les larmes, comme on l'a fait de nos jours par une fausse imitation de Shakespeare. Voilà ce qui répugne à la nature; mais défendre le rire à des hommes engagés dans une action tragique et dont la destinée dépend de leur volonté libre; mais proscrire les larmes dans une peinture des mœurs de la vie réelle, ce n'est pas connaître le cœur humain et les passions qui l'agitent, selon les hasards des événements.

La Chaussée, célèbre par la prétendue création d'un genre nouveau, n'a décoré ses drames du nom de comédie que dans la crainte de porter une main sacrilége sur la tragédie française, en faisant monter sur un théâtre réservé aux monarques et aux courtisans, des personnages pris dans les rangs du peuple. Le dix-huitième siècle eût regardé cette nouveauté comme une insulte à la majesté de l'art et aussi à la majesté royale, qui conservait encore, au milieu des théories les plus subversives, un dernier reflet de gloire. L'erreur ou plutôt la superstition classique réservait donc la tragédie aux aventures des rois, sans mélange de personnages ni de mœurs vulgaires. Ce n'était pas ainsi que l'entendait Sophocle; mais la démocratie athénienne n'était pas la monarchie française : c'est le caractère de la civilisation qui détermine les formes de la poésie. La Chaussée fit donc, sous le nom de comédies, de véritables tragédies bourgeoises. De là le caractère artificiel de ses plaisanteries, qu'il n'admettait que pour rester fidèle au titre de la pièce. Une autre erreur, non moins grave, était de conserver à des scènes de la vie commune la couleur romanesque et froidement sentimentale des mœurs aristocratiques. Voilà ce que Voltaire, homme de goût cependant, considérait comme un genre nouveau, sans doute pour mettre à couvert les tristes comédies dont il avait doté la scène. La comédie larmoyante, il faut le dire, n'était que l'enfant bâtard de la tragédie française. La Chaussée prêchait la morale en termes langoureux qui respiraient pour d'Alembert une *odeur de vertu.* Mais quelle pouvait être la valeur de ces leçons morales, de ces sermons sortis d'une plume qui, pour d'autres écrits, se trempait dans la boue? Aussi, fut-il poursuivi d'épigrammes par ses confrères de la scène et surtout par Piron, qui l'appelait:

> Révérend père La Chaussée
> Prédicateur du saint vallon.

Il y a néanmoins des intentions louables dans les pièces où il fait la censure des vices de la société. *Le Préjugé à la mode* est un plaidoyer en faveur du mariage que la noblesse, aussi bien que la philosophie, cherchait à discréditer, pour autoriser le concubinage et l'adultère. *L'École des mères*, le meilleur drame de La Chaussée, est d'une morale également irréprochable.

Diderot, l'apôtre cynique de l'athéisme et de l'immoralité, fut considéré par son siècle comme l'inventeur du drame ou de la tragédie bourgeoise. C'est une profonde erreur. Le drame moderne, entrevu par Corneille, avait été créé au seizième siècle par Shakespeare; nous le prouverons plus tard. Diderot a adopté *la comédie larmoyante* de La Chaussée, moins *les bienséances et la rime*. Le matérialisme de Diderot éclate partout dans ses drames comme dans ses romans immondes. Sa théorie n'accorde d'importance qu'au mécanisme théâtral; les traditions religieuses, politiques et sociales sont l'objet continuel de ses attaques. Déjà le tocsin révolutionnaire se fait entendre; la morale est bafouée; le style a perdu son idéal et devient matériel, déclamatoire et trivial pour ameuter les passions de la foule. S'il conserve quelque verve d'expression, ce n'est plus la chaleur de l'âme, c'est la chaleur du sang. Voilà où en est désormais la poésie française sous l'influence de la philosophie incrédule du dix-huitième siècle.

Diderot était pourtant un homme de goût, un artiste, un poëte, aussi plein de sensibilité que d'imagination. Mais son siècle l'a gâté, et faute de croire en Dieu, cette âme ardente eut foi dans l'athéisme et le néant. Ce fut là sa religion, et pour apaiser les tempêtes de son cerveau malade, il versa son esprit et son âme dans les lettres, la philosophie, la science, sans parvenir jamais à créer un chef-d'œuvre.

CHAPITRE V.

DE LA POÉSIE DESCRIPTIVE.

A force de prêcher le matérialisme, on en vint à éteindre tout sentiment poétique. L'âme se désintéressa d'elle-même, et la nature ne fut plus qu'un cadavre pour ceux qui l'interrogèrent sans y chercher la marque du divin ouvrier. On disséqua ce cadavre, et l'on crut, par ces froides analyses, avoir inventé un nouveau genre : *le genre descriptif*. On n'avait fait que montrer l'impuissance de la philosophie matérialiste et sceptique à tirer l'étincelle sacrée de la cendre des croyances. *Les Saisons* de Saint-Lambert ne sont pas l'œuvre d'un poëte : c'est l'œuvre d'un homme du monde qui prend la nature pour un texte de galanterie raffinée où il introduit des scènes de boudoir parfois aussi indécentes que frivoles. Il ne comprend pas la nature : il n'en a pas le sentiment. Dans ses vers, la nature est un salon qui a pour soleil un lustre, pour verdure un tapis brodé, et le printemps n'est semé que de fleurs artificielles. Jamais Saint-Lambert ne converse seul avec la nature, parce qu'il n'y voit pas Dieu. Il n'y voit qu'un roman frivole, je répète le mot, et quand il est sérieux, c'est qu'il imite Thomson ou Lucrèce, pour décrire l'automne et l'hiver. S'il peint parfois l'été avec des couleurs vraies, c'est encore le poëte anglais qui l'inspire. Voltaire a loué *les Saisons*, sans doute pour faire sa cour à ce grand seigneur et par échange de galanterie. La vérité la voici :

> Saint-Lambert, noble auteur dont la muse pédante
> Fait des vers tant vantés par Voltaire qu'il vante.
>
> (Gilbert, *le Dix-huitième siècle.*)

Saint-Lambert est un habile versificateur, rien de plus. Son style a le reflet des bougies sur un salon doré. La toilette est soignée, la main gantée, la parole élégante et musquée; mais le charme n'est que dans l'artifice : la nature est absente. L'auteur n'a dû son succès qu'à l'empire de la mode et surtout à sa position sociale. Aujourd'hui on ne lit plus que dans les cours de littérature quelques rares fragments des *Saisons,* et l'on n'en a retenu qu'un vers :

> Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

Saint-Lambert donna la vogue au genre descriptif : c'est lui qui provoqua ce déluge de vers plus ou moins élégants, mais où l'on peignit la nature sans la comprendre : *les Fastes* de Lemierre, *les Mois* de Roucher, *l'Agriculture* de Rosset et enfin *les Jardins* de Delille, qui devint plus tard le chef de l'école descriptive. Nous l'apprécierons au dix-neuvième siècle en caractérisant l'empire, qui fut dans la sphère poétique le règne de Delille. Parmi ses ouvrages, deux seulement appartiennent à l'époque où nous sommes, et le plus remarquable n'est pas le poëme des *Jardins ;* c'est cette admirable traduction des *Géorgiques*, le chef-d'œuvre de la traduction en vers, où l'interprète est parfois, comme artiste, l'égal de son modèle, et le plus souvent s'en rapproche autant qu'une copie dans une langue différente peut se rapprocher de l'original.

Un autre traducteur de Virgile, d'un talent spontané et gracieux, qui promettait un grand poëte et qui pouvait le devenir en vivant, comme il faisait, loin des salons, Malfilâtre mourut de misère et de faim avant d'atteindre la renommée. Gilbert a dit de lui :

> La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré.

C'est une gloire posthume qui méritait d'être connue. Il avait une belle langue, simple et vive, naïve et sentie. On en peut juger par sa traduction du *Super flumina,* un des chefs-d'œuvre de la poésie élégiaque. Il est mort à trente-quatre ans, digne d'être pleuré par les muses. S'il n'était mort que pour avoir soustrait son génie naissant à l'atmosphère des salons, on aurait à maudire; mais, hélas! Malfilâtre, comme Millevoye, comme Hégésippe Moreau, fut tué, dit-on, par le désordre de sa vie..... Il aurait vécu peut-être, s'il avait échappé à la misère!

Quoi qu'il en soit, vous avez vu le siècle : en dehors de la société élégante de Paris, en dehors de l'influence voltairienne, nul ne pouvait aspirer à la renommée. Or, dans ce monde frivole, la poésie du théâtre, comme la poésie de la nature, était morte. Les imitateurs de Voltaire sur la scène tragique ne produisaient plus que de pâles et froides copies de la manière du maître. Et quand on juge à distance les fadeurs galantes des boudoirs ou les immorales impertinences de la poésie épigrammatique, il s'en échappe une odeur nauséabonde qui monte au cerveau.

CHAPITRE VI.

L'ÉCOLE RELIGIEUSE.

Gilbert. — Louis Racine. — Lefranc de Pompignan.

N'y a-t-il donc personne qui ose flétrir la dépravation du temps? Le dix-huitième siècle n'aura-t-il pas son Juvénal? Il le trouva dans *Gilbert*, et vous savez quel fut son sort. Comme Malfilâtre, il mourut de misère, sur la paille d'un hôpital, à la fleur de ses années, et le monde n'oubliera pas son dernier soupir. L'élégie de Gilbert mourant à l'Hôtel-Dieu c'est le chant du cygne de la vertu au dix-huitième siècle. Gilbert était poëte, plus poëte que Voltaire, si la poésie est dans l'âme plus que dans l'imagination et l'esprit. Mais sa muse était trop inégale et trop emportée pour plaire à son époque. On le laissa crier dans le désert, et le char de Voltaire roula devant lui l'éclaboussant au passage. Gilbert alors prit le fouet de Juvénal, et, dans un accès de sainte et légitime colère, cingla les reins du triomphateur et jeta son anathème d'honnête homme et de poëte au dix-huitième siècle. Il fut exagéré sans doute. Est-on poëte et surtout satirique sans hyperbole? La vérité pour Gilbert était dans l'exagération. Il ne pouvait d'ailleurs nier les talents de Voltaire. Sa satire était dirigée contre l'école poétique du maître qui avait tari la source de toute inspiration sérieuse. Et quant au maître lui-même, il en signalait habilement les défauts et mettait le doigt sur la plaie en flagellant l'élégante monotonie de ses sonores alexandrins. Dans son *Dix-huitième siècle,* il s'attaque surtout à la décadence littéraire. Dans son *Apologie,* c'est contre les mœurs du siècle qu'il lance ses traits vengeurs, et ses ennemis, qui sont ceux de la morale, tombent écrasés sous la vigueur de ses coups. Qu'importent les négligences du style! tout s'efface ici devant la vertueuse indignation du poëte. On est heureux que la Némésis du dix-huitième siècle se soit incarnée dans l'âme de Gilbert, et quand on songe à sa fin, on serait inconsolable, si la postérité impartiale ne s'était pas chargée du soin de sa vengeance.

Toutefois, il faut le dire, les rancunes de la vanité blessée avaient autant de part que la morale dans les emportements de Gilbert, et c'est sur son lit de mort, au seuil de l'éternité, que le poëte a trouvé la résignation chrétienne avec la vertu du pardon. Parmi les autres poëtes de l'école religieuse, *Louis Racine* et *Lefranc de Pompignan* se sont particulièrement voués à la défense des vérités chrétiennes, et pour n'avoir pas eu la verve de Gilbert, ils ont cependant lutté avec courage et talent contre les attaques de la philosophie incrédule.

Louis Racine a pris la poésie pour un héritage paternel. La gloire de son père était d'un poids trop lourd pour ses épaules; mais il dut à sa naissance deux priviléges : celui d'avoir conservé les pures traditions du dix-septième siècle, et celui d'être resté fidèle à la foi catholique. Jean Racine commença son éducation chrétienne, mais non son éducation poétique; car, indépendamment des principes sévères de sa famille, pour qui la poésie était une profanation et qui avait travaillé à l'en détourner lui-même, il voulait, comme Bernardo Tasso, éloigner son fils d'une carrière où avec la renommée il avait trouvé tant d'amertume. Il est à penser aussi qu'il ne le croyait pas doué du génie des vers. Quoi qu'il en soit, Louis Racine, élève de Rollin, le vénérable chef de l'orthodoxie littéraire, et disciple aussi de Port-Royal, devint un versificateur élégant et sobre, un homme sage et un chrétien fervent. Parfois même il eut de beaux élans lyriques, et dans certaines strophes de ses *Odes sacrées*, il saisit l'accent des prophètes mieux que J.-B. Rousseau; mais les sombres doctrines du jansénisme ont paralysé l'essor de son imagination. Ses deux poëmes didactiques : *la Religion* et *la Grâce*, sont classiquement irréprochables. Comme apologie du christianisme, on y voudrait plus de vigueur, plus de grandeur et plus de vie. La *Grâce*, imitée de saint Prosper, a de l'onction, mais l'enthousiasme ne soulève pas assez la poitrine de ce chrétien timide. Il reste à la surface de son sujet et n'ose pas en sonder la profondeur : c'est une œuvre de jeunesse, on s'en aperçoit. Si l'auteur avait attendu les années, il aurait hésité peut-être à traiter une matière que les plus graves théologiens n'abordent qu'en tremblant. C'est à la prose à remuer les arcanes de la théologie : le vers se prête mal à la précision dogmatique qui n'a rien à concéder aux besoins de la rime. Le poëte janséniste a voulu défendre ses maîtres; mais le manteau de la poésie ne suffisait pas à couvrir leurs erreurs : la confusion de l'*ordre naturel* avec l'*ordre surnaturel*, qui fait prendre pour des vices toutes les vertus humaines, la confusion du *libre arbitre* avec la volonté, la *prédestination* enfin. Il faut louer pourtant le poëte de n'avoir pas cherché à envenimer les tristes luttes où s'éteignit la foi de nos pères, et de s'être tenu le plus près possible de l'orthodoxie, en s'appuyant de saint Prosper et de saint Augustin. Le poëme de *la Religion* est dirigé contre les philosophes comme celui de *la Grâce* contre les adversaires de Port-Royal. Le poëte enchaîné dans les dogmes sévères du jansénisme a craint d'en sortir pour exposer les grandeurs du christianisme, la poésie de son histoire, de ses cérémonies et de ses mystères. La Providence et le génie des siècles réservaient cette tâche à la plume pittoresque de Chateaubriand. Mais on citera toujours, dans le poëme de *la Religion*, la brillante démonstration de l'existence de Dieu.

L'élégance de Louis Racine ne parvint pas à intéresser son siècle frivole à des vérités qu'il refusait d'entendre. Dans ces discussions philosophiques, qui glacent la veine du poëte, vous reconnaissez la tendance de l'époque à substituer partout l'idée au sentiment, à instruire plutôt qu'à émouvoir. Quand la poésie est réduite à ce rôle, ce n'est plus que de la prose versifiée, et il ne vaut pas la peine de violenter ainsi sa pensée pour l'enfermer dans la prison du vers. Louis Racine était né pour la prose : il eut tort de ne pas descendre dans cette arène, pour y défendre plus librement ses croyances. Il n'a laissé comme prosateur que ses touchants *Mémoires* sur la vie de son père et des études sur la *poésie* et sur l'*art dramatique* entreprises pour élever un nouveau monument au grand maître de la scène. Enfin, et ceci lui fait honneur, il est le premier en France qui ait eu la pensée d'enrichir son pays des trésors de la littérature étrangère.

Lefranc de Pompignan a singulièrement d'analogie avec Louis Racine. Comme lui, il toucha trop timidement la lyre des prophètes, mais il en fit sortir des sons harmonieux et purs; comme lui, c'était un homme de foi, alarmé des progrès de l'impiété croissante et résolu à la combattre par toutes les forces de son esprit; comme lui, enfin, il a compris qu'il fallait reculer les limites de l'art, en joignant à l'étude des littératures anciennes celle des littératures modernes. C'est dans ce but qu'ils étudièrent, tous les deux, ainsi que d'Aguesseau, les œuvres poétiques de l'Italie et de l'Angleterre [1].

Lefranc, disciple de J.-B. Rousseau, plus grand que son maître par l'honnêteté du caractère et la sincérité de l'inspiration, n'était pas doué au même degré que lui du génie de la forme, bien qu'il l'ait surpassé dans son *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau*, pièce célèbre, surtout par une strophe dont aucun lyrique peut-être n'a égalé la magnificence. S'il avait eu plus de hardiesse et plus d'indépendance de style, il eût, dans son siècle, obtenu la palme du lyrisme. Il avait le goût très-pur, du moins dans ses odes et ses épîtres morales. Sa tragédie de *Didon*, bien versifiée d'ailleurs, était conçue dans le système de Quinault; mais c'est un péché de jeunesse. Voltaire, qui s'est moqué de ses *Poésies sacrées,* était impuissant à les égaler, par la raison même qui en avait fait le succès. Lefranc, malgré la force, ou plutôt la fermeté de ses convictions, et malgré la noblesse et même à cause de la noblesse de ses pensées, était un peu froid, monotone et guindé. Sa dignité, le sentiment qu'il avait de sa valeur, touchait parfois à la prétention et à l'emphase. Voltaire, habile à saisir les ridicules de ses ennemis, le prit par là, pour lui faire expier, sous les traits de ses plus mordantes épigrammes, ses attaques courageuses contre les doctrines subversives des novateurs. Homme essentiellement modéré, autant que généreux, Pompignan ne répondait pas aux sarcasmes des philosophes, mais il continuait à signaler dans ses épîtres le danger de ces doctrines qui, sous prétexte de renverser des abus, ébranlaient les plus sacrés fondements de la société.

---

[1] Lefranc de Pompignan a traduit en vers quelques fragments de Schakespeare et la *Prière universelle* de Pope, comme Louis Racine a traduit en prose le *Paradis perdu* de Milton.

La conduite de Voltaire envers Lefranc me fait hésiter de plus en plus à croire qu'il fût animé d'un désire sincère de rendre les hommes heureux. Lefranc n'était pas un partisan des abus, ni en religion ni en politique. Il était l'ennemi des superstitions comme il était l'ennemi de l'oppression du peuple. Il proposait de sages réformes, qu'il osait porter jusqu'au pied du trône. C'était un citoyen dévoué au bien public et un homme d'une probité à toute épreuve; mais il était chrétien et luttait contre les démolisseurs des croyances, et Voltaire, qui était forcé de lui accorder son estime, l'accablait de ses railleries : cela seul fait juger l'homme.

Le vieux railleur jouissait en paix de ses triomphes, quand tout à coup, du sein de la philosophie même, une nouvelle puissance se lève pour combattre la sienne, par les armes de l'éloquence et de la dialectique, sur ce terrain religieux et social où il croyait avoir assuré son empire. Voltaire avait enfin trouvé un rival dans un prosateur : JEAN-JACQUES ROUSSEAU.

CHAPITRE VII.

LES GRANDS POËTES EN PROSE.

Jean-Jacques Rousseau. — Bernardin de Saint-Pierre.

Les poëtes du parti religieux avaient fait entendre quelques beaux accents sur la lyre; mais la poésie se mourait en France entre les mains des disciples et des imitateurs de Voltaire. *Rousseau* lui rendit la vie en faisant circuler dans ses veines la séve démocratique. Le cœur humain rentra dans l'art avec le sentiment moral et religieux et le sentiment de la nature. Il y a quatre choses à considérer dans Rousseau : les théories, les sentiments, le talent, la conduite. Les théories sont fausses, les sentiments quelquefois vrais, le talent admirable, la conduite méprisable. Faisons taire nos répugnances et disons le bien avec le mal. Rousseau fut assez grand et assez malheureux pour avoir droit à la justice, à défaut de pardon. Ceux qui l'exaltent et ceux qui l'insultent sans mesure sont également dans l'erreur, et obéissent à deux passions contraires, dont la seconde, pour être plus estimable que la première, n'en est pas moins injuste. Cet homme fut trop souvent infidèle à sa mission, mais il eut une mission : celle de restaurer le spiritualisme chrétien, de préparer l'avénement des libertés modernes et de régénérer la poésie par l'expression sincère des sentiments de l'âme. Pour cela, il avait à combattre l'école de Voltaire, l'école des matérialistes et des athées, et les institutions vermoulues de l'ancien régime. Le secret de sa destinée est tout entier dans sa vie. S'il était né dans Paris, il eût suivi le torrent et grossi le parti de Voltaire. Il naquit d'une famille d'ouvriers dans la république de Genève et respira ainsi, dès l'enfance, l'atmosphère de la démocratie. Le sentiment de la nature ne pouvait tarder à s'éveiller en lui au milieu de ces beaux sites de la Suisse, à la fois majestueux et sauvages, et de ces tableaux champêtres qui inspiraient à la même époque les idylles de Gessner. La religion l'entourait aussi de ses enseignements sévères. On naissait calviniste à Genève, mais non pas incrédule. L'homme peut s'enivrer d'orgueil et oublier Dieu au sein des villes, où tout parle de l'homme; il se sent petit devant les grandes scènes de la nature, où tout parle de Dieu. Mais la grande école de Rousseau, c'est le malheur. Son premier malheur fut d'avoir causé, en naissant, la mort de sa mère. A sept ans, son père fut éloigné de lui par l'exil. Doué d'une grande sensibilité et d'une âme ouverte aux grandes choses, nourri de la lecture des grands hommes de Plutarque et de ces romans de Richardson qui passionnaient l'Europe, son imagination exaltée aspirait à toutes les grandeurs, et il se brisait contre la réalité. Avide de fortune et de renommée, il dut passer, pour vivre, par tous les métiers subalternes, et se jeter sur tous les chemins sans trouver sa route. Tour à tour apprenti, vagabond sans feu ni lieu et mourant de faim, forcé de changer ses croyances pour se faire des protecteurs, séminariste, laquais, musicien ambulant, copiste de musique, secrétaire et commis, il lança l'anathème à une société qui ne s'ouvrait qu'à l'aristocratie de race, et où le talent n'était estimé qu'à la condition de se coucher à plat ventre aux pieds d'une noblesse corrompue dont il fallait flatter les vices. Sa révolte contre la société n'a pas d'autre cause que le malheur de sa situation. Le démon de l'orgueil s'était emparé de son âme, et il affichait une sauvage indépendance. Mais son égoïsme était égal à son orgueil. Donnez à Rousseau les délices de la vie, et cet aboyeur social ne sera plus qu'un chien couchant. Cet homme semble né pour résumer en lui tous les mauvais instincts et toutes les hautes aspirations de l'humanité. Il eut tous les vices de son siècle, et ce moraliste sévère fut le plus immoral des hommes. Il y eut tout à la fois en lui de la bête et de l'ange. Il descendit même plus bas que la bête, car la bête n'enlève pas ses petits à sa femelle, comme fit Rousseau, pour les jeter à l'hôpital. Chose étrange! mais vraie : si Rousseau n'avait pas eu les vices de son époque, ses théories morales, malgré l'éloquence du style, n'eussent trouvé de lecteurs que dans les rangs du clergé honnête, et le monde des salons eût fait la sourde oreille à ce prêcheur. Ses vices furent le passe-port de ses doctrines. Le citoyen de Genève, trop orgueilleux pour se reconnaître coupable de ses penchants pervers, trouva plus commode de les attribuer à la société. De là son fatal axiome : « L'homme est né bon ; c'est la société qui le rend mauvais. » Comment sortir de là ? En réformant l'ordre social ? Non, en détruisant la civilisation, pour ramener l'homme à l'état sauvage. Sans le mensonge des institutions de l'époque, où la noblesse était tout et le peuple rien, on eût pris Rousseau pour un fou, comme il l'était en effet, et on l'eût renfermé. Mais il représentait l'immense classe des déshérités, non-seulement la plèbe, mais la bourgeoisie. Ce fut là sa puissance. Quand la foi est éteinte dans l'humanité, il n'y a plus rien que la police qui puisse arrêter la convoitise des misérables. Le paradoxe de Rousseau a créé la plaie du socialisme; il a fait deux révolutions, il en fera encore : nous ne sommes pas au bout de ces fléaux de Dieu. Il faut que le monde sache ce qu'il en coûte de déserter les autels. Si vous rejetez la vérité, vous boirez l'erreur, et vous la boirez jusqu'au fond. Toutes ces redoutables machines de guerre qui composent l'arsenal des révolutionnaires modernes et qui ont servi à battre en brèche la société, c'est Rousseau qui les a forgées. C'est lui qui a dit : « L'homme est né libre, et il est partout dans les fers. » C'est lui qui a fait de l'insurrection un devoir; c'est lui qui a créé le despotisme des masses, mille fois plus arbitraire, plus brutal, plus écrasant que le despotisme des rois; c'est lui enfin qui, le premier, a renversé par la base le principe de la propriété, et l'audacieux mais conséquent logicien qui a osé dire : *la propriété, c'est le vol*, n'a rien fait que changer la formule.

Les ouvrages politiques de Rousseau : le *Discours sur l'inégalité* et le *Contrat social*, sont un tissu de paradoxes, d'utopies, de contre-vérités, dont l'influence est marquée en caractères de sang sur l'échafaud de 93. Robespierre fut son disciple : c'est tout dire. Mais ici, comme partout dans les œuvres de Rousseau, la vérité se mêle à l'erreur. L'apôtre de la révolution a sapé les fondements de l'autorité; mais en dépit de ses funestes théories, il a sa part dans le triomphe des libertés modernes, et, à ce titre, il a droit à la reconnaissance de l'humanité.

Comme moraliste, si l'on pouvait faire abstraction de la conduite de l'homme, il y aurait plus à louer qu'à blâmer. Mais ici encore que de contradictions! Quel monstrueux assemblage de vérités et d'erreurs! Quels soufflets au sens commun! Il eut au moins le sentiment de la vérité, s'il n'eut pas le courage de lui rester fidèle. O vérité, les plus mauvais sont forcés de te rendre hommage! Frappé de la démoralisation de son temps, qu'il attribuait à la philosophie, il s'écria, dans un accès de mauvaise humeur : *l'homme qui raisonne est un animal dépravé.* Il voulait dire l'homme qui déraisonne, et il lui fallait un bien sot orgueil pour ne pas voir qu'il prononçait sa condamnation.

Il cherchait depuis longtemps l'occasion de rompre avec les philosophes, quand l'Académie de Dijon mit au concours la question suivante : *Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer ou à corrompre les mœurs?* C'est, comme on le voit, une des faces du problème dont nous cherchons la solution dans l'histoire de tous les peuples. Mais la question de l'Académie de Dijon était mal posée. Il eût mieux valu la retourner, comme dit M. Villemain, et la formuler ainsi : « Quel est l'influence de l'état » social et des mœurs sur le progrès ou l'abaissement des lettres » et des arts. » L'Académie belge a compris cette vérité quand elle a proposé, dans son concours d'éloquence française : *L'influence de la civilisation sur la poésie.* Au reste, la question est complexe, et, pour l'embrasser tout entière, il fallait montrer et démontrer l'action des mœurs sur les lettres et la réaction des lettres sur les mœurs. Mais une pareille question ne se laisse pas enfermer dans les bornes d'un discours; il faut un livre pour lui donner tous les développements qu'elle comporte, et ce livre doit raconter l'esprit humain dans tous les âges, dans tous les pays et chez tous les peuples. Ce livre, nous l'avons entrepris avec nos faibles forces. Que Dieu bénisse ce travail, et que l'Académie belge daigne l'honorer jusqu'à la fin de ses bienveillants suffrages!

Le paradoxe de Rousseau n'est qu'une vérité tronquée. Il est incontestable qu'une littérature immorale et impie, comme celle de l'école voltairienne, devait exercer une influence fatale sur les mœurs publiques et privées, en ruinant Dieu et la vertu dans les âmes. Nous nous ressentons encore de cet abject matérialisme qui s'est infiltré dans le théâtre et dans le roman contemporain, pour abâtardir la race humaine, en faisant déserter lâchement aux hommes la voie de l'honneur et du devoir, pour les plonger dans les joies homicides de la matière. Mais Rousseau, irrité contre les vices de son temps, dont il se croyait victime, eut le tort de ne voir la cause du mal que dans le crédit des lettres et des sciences à son époque. Les lettres, comme les gouvernements, sont à l'image des peuples et des sociétés! Le crédit dont jouissent les écrivains coupables, comme Rousseau lui-même, prouvent qu'ils sont les hommes de leur âge. Ce n'est pas Voltaire qui a fait le dix-huitième siècle, c'est le dix-huitième siècle qui a fait Voltaire. Pour régner sur les esprits avec une telle puissance, il faut être l'écho de l'opinion publique. Placez Voltaire à la cour de Louis XIV; eût-il entrepris sa guerre contre Dieu et son Christ? Le talent, alors, était associé à la probité, à la vertu, non-seulement dans les prédicateurs sacrés, dans Bossuet, Fénélon, Massillon, Bourdaloue, mais dans les poëtes, dans Corneille, Racine, Boileau, Molière lui-même. Voltaire avait pris ces grands hommes pour modèles en poésie. D'où vient donc qu'il ne leur prend que l'habit pour en couvrir ses vices? Et Rousseau, ce grand parleur de vertu, pourquoi donc sa vie a-t-elle donné le plus effronté démenti à ses principes? N'a-t-il vécu que pour prouver que de son temps honnête homme et homme de lettres étaient deux termes contradictoires? Il y eut à cette époque, comme à toutes les époques, des écrivains de probité qui ne prenaient la plume que pour propager de saines doctrines et se mettre en travers du torrent. Quel fut leur sort? Demandez à Gilbert, mourant à l'Hôtel-Dieu, pour n'avoir pas prosterné son génie devant l'idole du siècle. La voix de la vertu était importune, dans ce bienheureux temps, où les fleurs de lis étaient couchées aux pieds des courtisanes, et où les Pompadour et les Dubarry conduisaient la France au gré de leurs caprices. Était-ce donc là le fruit de la littérature? Certes, Voltaire est un grand coupable; mais il était l'écho d'un temps plus mauvais que lui. Le plus coupable, aux yeux des cœurs honnêtes, est celui qui, après avoir essayé de montrer dans les lettres la source de la corruption contemporaine, a trempé sa plume dans les égouts du siècle, et n'a pas craint d'allumer l'incendie dans le cœur de la jeunesse, en écrivant un roman corrupteur et en avertissant ses lectrices, dès la première page, que celle qui lirait son livre était une femme perdue d'avance, et qu'elle pouvait continuer sans crainte. Misérable hypocrite, arrachez donc cette enseigne de moraliste dont vous couvrez vos turpitudes, et cessez de déclamer contre les vices de votre temps. Pour enseigner la vertu, il faut la pratiquer soi-même. Rousseau confondait l'usage avec l'abus des lettres. La littérature est un sacerdoce. Si tous ceux qui l'embrassent avaient le courage de lutter par la vie comme par la parole contre les mauvais instincts de l'humanité et les tendances dépravées de leur époque, jamais les lettres ne seraient accusées de contribuer à la corruption des mœurs. L'erreur fondamentale de Rousseau est d'avoir méconnu l'influence des mœurs sur les lettres. Il voulait frapper un grand coup et détruire le prestige de l'école voltairienne. Pourquoi n'y est-il pas parvenu? Parce que Voltaire exprimait son temps. Vous le voyez, la corruption des lettres a son principe dans les tendances sociales. Le devoir de l'écrivain est d'en combattre la funeste influence, et de s'efforcer ainsi d'imprimer un autre cours à la civilisation. Je m'étonne que Rousseau, ennemi de la société et des institutions de son époque, n'ait pas vu le problème sous ses deux faces. A quels magnifiques emportements n'eût-il pas livré son éloquence, s'il eût dit à son siècle: Tes écrivains sont méchants, mais le plus méchant c'est toi. C'est s'arrêter à la superficie que d'accuser les lettres d'avoir établi ces mœurs uniformes où la perversité se cache sous la trompeuse enveloppe de l'urbanité sociale? L'ignorance et la grossièreté connaissent aussi l'hypocrisie; les mauvais instincts s'éveillent dans l'âme des sauvages comme dans l'âme des peuples civilisés, et la corruption des barbares, pour être moins raffinée que la corruption moderne, n'en était que plus hideuse. Quant à ce luxe, que Rousseau méprisait faute de pouvoir en jouir, il n'est pas une conséquence de la culture des lettres et des arts, car il est un des principes et une des conditions de leurs progrès. Si le luxe mène à sa suite la corruption des mœurs, il n'en faut donc pas attribuer la cause à la littérature, qui est l'ornement, mais non la mère de la prospérité. Sous quelque point de vue que l'on considère la théorie de Rousseau, elle manque de base et chancelle de toute part.

Le moraliste a vu surtout dans le théâtre une école de corruption, et il a lancé, contre les disciples de Voltaire, ce brûlot qui s'appelle la *lettre des spectacles.* Ni Bossuet, ni le *grand Arnaud* ne flétrissent avec plus d'énergie les écarts du drame. Il faudrait applaudir des deux mains à ce jugement sévère, s'il n'était inspiré que par le sentiment de la vertu et si la passion n'altérait pas encore ici la vérité. Le théâtre n'est pas mauvais par lui-même; il ne le devient, comme toute chose, que par l'abus. Au moyen âge, comme chez les Grecs, le drame sérieux n'était pas seulement une école de mœurs, c'était une solennité religieuse. Pourquoi les *mystères* sont-ils tombés? Parce que la foi s'était affaiblie dans l'âme de nos pères. Il en est toujours ainsi: la cause première des excès du théâtre est dans l'affaiblissement et la dépravation des mœurs. Rousseau lui-même le reconnaît en disant que l'auteur est l'écho du sentiment public. Le drame est le thermomètre de la civilisation morale. La comédie, surtout, est la fidèle image des vices contemporains, et plus les siècles sont en décadence, plus il y a d'immoralité dans la comédie. La tragédie, par la hauteur de son idéal, échappe davantage à la contagion du temps. Il y a moins de distance de Corneille à Voltaire, poëte tragique, que de Molière à Beaumarchais; on jugerait mal une époque, si on prenait la tragédie pour mesure. Quand *Athalie* vit le jour, elle fut accueillie avec indifférence. Racine n'écrivait pas pour son siècle, il écrivait pour les siècles. Qui s'élèverait contre le théâtre, si l'on n'y jouait que des œuvres comme celles du siècle de Louis XIV?

Ces grandes œuvres, où l'héroïsme nous arrache des cris d'admiration, où les faiblesses humaines excitent notre pitié, où la religion apparaît dans toute sa grandeur et toute sa majesté, où les vices et les travers, enfin, reçoivent leurs châtiments, dans la tragédie, par la castastrophe, dans la comédie, par le ridicule, ne sont pas des ferments de corruption sociale; mais trop souvent les poëtes,

. . . . . dégoûtés de gloire et d'argent affamés,

cherchent les succès faciles et sacrifient les beautés et les nobles jouissances de l'art aux grossiers instincts de la foule, et après avoir eu *le diable au corps*, on a le diable au cœur, et à la tragédie de Voltaire succède le drame bâtard de Diderot. Cette corruption du goût, les poëtes l'augmentent et la propagent, mais elle est précédée par la corruption des mœurs. Voilà ce que Rousseau aurait dû démontrer avant tout : ce n'est pas le théâtre en lui-même qu'il faut blâmer, ce sont les mœurs et les écrivains qui le dégradent. Rousseau le sentait bien lui-même; mais il voulait détourner Genève d'instituer un théâtre, sur les conseils de d'Alembert, et il n'avait pas tort. Quand un peuple veut se corrompre, nous le savons, il en trouve aisément les moyens. S'il n'a pas le théâtre, il a les cabarets et les mauvais lieux; mais enfin, l'absence de spectacle n'est pas un malheur public. Ceux qui n'en n'ont pas font bien de s'en passer; ceux qui en ont un, s'ils veulent qu'on respecte la morale, n'ont qu'une chose à faire : soumettre les pièces à l'examen d'hommes consciencieux et éclairés, et défendre, par la police au besoin, la représentation des pièces immorales. C'est le devoir des magistrats qui veillent à la conservation des mœurs publiques. Ce serait la ruine des spéculateurs d'immoralité, mais les écrivains honnêtes se feraient gloire d'écrire pour la scène, si le théâtre devenait enfin une véritable école de mœurs. Nous reviendrons plus tard sur cette question, en parlant du drame contemporain.

La sévérité de Rousseau contre le théâtre avait-elle la vérité pour mobile? On aimerait à le penser, mais le rigide censeur nous a laissé quelques essais dramatiques qui ne sont pas plus des chefs-d'œuvre de moralité que des chefs-d'œuvre de style. Si Rousseau avait pu atteindre sur la scène, je ne dis pas à la renommée de Voltaire, mais à celle de Diderot, on peut douter qu'il eût écrit sa lettre sur les spectacles. Vous voyez combien Rousseau se laisse égarer sans cesse par les paradoxes de ses passions, et combien le moraliste est inconséquent avec lui-même.

Je n'examinerai pas ici son roman d'éducation. *L'Émile* a fait disparaître plus d'un abus dans l'éducation physique de l'enfance. Son plus grand bienfait est d'avoir déterminé les mères à allaiter elles-mêmes leurs enfants qui suçaient le vice avec le lait sur le sein de leurs nourrices. Quant à lui, il a continué à arracher à sa femme le fruit de ses entrailles pour se dérober aux devoirs de la paternité. Détournons-nous de l'homme et achevons de peindre le moraliste.

L'Église voit dans Rousseau un ennemi plus dangereux que Voltaire, et elle n'a pas tort. Voltaire est l'ennemi du christianisme, mais un ennemi franchement déclaré. De tels hommes ne sont pas difficiles à vaincre. Leur triomphe n'est que d'un jour; la réaction du sentiment religieux a depuis longtemps terrassé le vieil antéchrist.

Mais Rousseau, dans ses écrits, c'est l'homme religieux du dix-huitième siècle. On peut extraire, et on a extrait de ses œuvres la plus belle apologie qu'on ait faite du christianisme. Nul n'a mieux parlé que lui de l'Évangile et de Dieu. On trouve même dans ses œuvres une *oraison funèbre* qu'on prendrait pour une page détachée de Mascaron ou de Bossuet. Mais cet homme qui vendait sa conscience, et de protestant se faisait catholique, et de catholique redevenait protestant, pour rester un misérable, pouvait-il être sincère dans ses croyances? Il écrivait d'une main un hommage au Christ pour le souffleter de l'autre, et lui donner ainsi, en niant la révélation, le baiser de Judas. Je ne conteste pas son influence salutaire sur l'esprit de son temps. Il a restauré l'amour de Dieu. Dans le silence de la chaire, il a été, comme on l'a dit, le véritable orateur religieux du dix-huitième siècle. Mais la *Profession de foi du vicaire Savoyard* a formé cette génération d'hommes qui croient que le sentiment religieux supplée à tout, et qui ont substitué le culte platonique de Dieu au culte positif : la religiosité au lieu de religion.

Assurément cela vaut mieux que d'être athée, mais cela n'est ni catholique ni chrétien, et toutes les passions peuvent s'en accommoder dans l'âme des disciples de Rousseau comme dans l'âme du maître. Le sentiment religieux est le fondement du culte positif; mais il ne suffit pas à lui seul pour obliger les hommes à remplir envers Dieu leurs devoirs.

Il en est de ce principe comme de l'*amour pur* de Fénélon; si quelques âmes d'élite pouvaient s'en contenter, il ne pourrait suffire au peuple. Comme aspiration, comme élan de l'âme, comme poésie, c'est une excellente chose; comme doctrine, comme règle du devoir, c'est l'anéantissement de toute religion véritable. On conçoit que je ne m'arrête pas à réfuter l'idée absurde de laisser grandir l'enfant avec toutes ses passions jusqu'à l'âge de *vingt ans* sans lui parler de Dieu. Selon Rousseau, le jeune homme, élevé ainsi, sera capable de choisir sa croyance. Oui, mais il choisira celle qui contrariera le moins ses penchants. Et vous aurez beau le conduire au pied des Alpes pour contempler Dieu dans la nature : vous pourrez en faire un poëte, mais si vous en faites un honnête homme, vous aurez le don des miracles. Ce don là Rousseau ne l'avait pas : il n'a pu apprendre à son *Émile* à pratiquer la vertu. Rendons du moins au pédagogue cette justice qu'il a prouvé lui-même l'absurdité de ses principes. Mais de tout cet amas de contradictions et d'utopies que résulte-t-il? La nuit dans l'intelligence des hommes, le renversement de toute doctrine religieuse et morale, le scepticisme enfin, le scepticisme contre lequel Rousseau s'est déchaîné toute sa vie, et auquel il a fourni ses plus redoutables armes. Était-ce pour aboutir à ce résultat que Dieu avait mis en lui, dans son intelligence et dans son âme, ses dons les plus précieux? O faiblesse humaine, élevez donc vos Babel pour les voir s'écrouler au bruit des sifflets!

Ce qui reste aujourd'hui de Rousseau, ce ne sont pas les idées, ce sont les sentiments et les peintures : c'est sa poésie et son style. Nous avons dit qu'il avait ramené la poésie au sentiment de la nature : ce sentiment est-il vrai? Oui, car le cœur est ému et l'imagination charmée. Que faut-il de plus? N'est-ce pas là le double caractère de la poésie? Personne, en France, avant J.-J. Rousseau, n'avait peint la nature avec une telle magie de couleurs. Les paysages grandioses ou gracieux de la Suisse, le beau lac de Genève, les rochers, les montagnes, les glaciers, le vaste amphithéâtre des Alpes, revivent dans ses tableaux. Quand il est seul avec son âme et avec Dieu devant ces grands spectacles et ces scènes variées qui se déroulent sous son regard attendri, ce misanthrope si égoïste et si orgueilleux devant les hommes s'échappe de sa nature corrompue, comme la chrysalide de sa grossière enveloppe, et le vermisseau prend des ailes et s'envole dans les régions de la lumière. Ici, plus d'orgueil : les plus humbles choses suffisent à l'émouvoir. Pour un homme sensible et malheureux, sans parents, sans amis et dégoûté de la corruption des villes, la campagne a des charmes inconnus au reste des hommes. Aussi quelle sérénité, quelle pénétrante mélancolie dans certaines pages des *Confessions !* Ce livre fait connaître l'homme tout entier, avec toutes ses misères et ses grandeurs. C'est une œuvre étrange : au lieu d'avouer ses fautes, l'auteur s'en fait gloire. Il ne craint pas de se présenter au jugement de Dieu et de s'écrier devant le souverain juge : *Que quelqu'un dise, s'il l'ose, je fus meilleur que cet homme-là.* Pour lui faire estimer à ce point sa bassesse, il fallait, qu'à ses yeux, son siècle fût descendu bien bas. Il est moins sincère qu'on ne pense et se fait meilleur qu'il n'est. Il n'écrit pas pour l'enseignement de l'humanité, il n'écrit que pour se construire un piédestal. Dans sa pensée, ce qui est mauvais c'est la part du siècle, ce qui est bon c'est Rousseau. Mais qu'il oublie la bête pour ne montrer que l'ange, et son génie d'écrivain éclate dans tout son jour, et l'on reconnaît une âme et une imagination faites pour les grandes choses. L'expression alors est toute vibrante de sensibilité vraie, et en mêlant sa personnalité aux scènes qu'il raconte, il crée cette langue émue, pittoresque, musicale, qui sera le modèle de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand et de Lamartine. Mais il ne faut pas s'y laisser prendre, cette vérité de sentiments n'apparaît que par endroits et quand l'auteur peint des impressions réelles. Rousseau est trop souvent chimérique et déclamatoire dans la sphère du sentiment comme sur le terrain des idées. La déclamation et la chimère ont envahi les œuvres du poëte aussi bien que les œuvres du philosophe et du publiciste. Et *la Nouvelle Héloïse* n'est pas moins absurde en amour que *le Contrat social* en politique et *l'Émile* en éducation. Rousseau n'a jamais aimé que sa personne. Il a rêvé l'amour comme il a rêvé la vertu. Il a fait monter dans sa tête le délire des sens, et il s'est donné la fièvre pour imaginer un amour qui n'est jamais entré dans le cœur d'un être humain. C'est un feu, mais il n'échauffe que la tête. Il ne vient pas de l'âme : c'est un transport au cerveau. Ne lisez pas cela, c'est malsain.

Qu'est-ce donc qui a fait la gloire de Rousseau? Son style, une des merveilles de la prose. Dès son premier discours, l'écrivain qui avait alors trente-huit ans, mûri par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et par la langue originale et naïve d'Amyot et de Montaigne, formé par le malheur, le besoin, la solitude, les voyages, ayant respiré à pleine poitrine les grands souffles alpestres, apportait dans la langue française un style nouveau, un style fort et robuste, dont le haut goût relevait l'idiome affadi des salons, un style plus travaillé qu'instinctif, d'une éloquence magistrale et grandiose. Tout le secret de l'influence de Rousseau, si fatale et si bienfaisante à la fois pour son siècle, est dans cet admirable style qui prend tous les tons et s'empare de toutes les puissances de l'âme. La prose de Voltaire, si facile et si nette, paraît bien incolore auprès de cette langue de flamme qui vous brûle, et de cette langue impérieuse qui vous subjugue et qui donne à l'erreur toutes les apparences du vrai et tous les prestiges de la beauté. Qu'il raisonne, qu'il décrive ou raconte, il est toujours aussi sobre que passionné, aussi abondant que précis : en politique, sa parole incendiaire ressemble à une traînée de poudre et résonne comme le tocsin des révolutions qui s'approchent; en morale, c'est un fer rouge qu'il imprime au front du vice; et quand il célèbre Dieu et la vertu, c'est un poëte qui semble avoir ravi le feu du ciel. Partout il est orateur et poëte, le plus grand orateur du dix-huitième siècle avant Mirabeau, et le plus grand poëte avant André Chénier. Rousseau a créé la langue de la tribune comme Voltaire celle du journalisme. Son plus grand défaut est la déclamation, sa plus grande qualité, l'harmonie : c'est par là, surtout, qu'il a séduit l'oreille des hommes. La musique a toujours été sa passion favorite; et bien qu'il n'ait jamais su lire ni chanter un morceau à vue, c'était un grand musicien pour son temps. Témoin son opéra *le Devin du village*, dont il avait fait en même temps les paroles et la musique. Il a donc fait des vers. Ses poésies versifiées : épîtres, comédies, tragédies, ballets, pièces lyriques sont médiocres. Sa musique de style est tout entière dans sa prose.

Quelle sera notre impression finale? Rousseau est un des plus grands écrivains de la France et du monde; mais est-ce un modèle digne d'être imité? En poésie, oui, quand il exprime des sentiments vrais; en philosophie, en morale, en politique, non, car il fausse l'esprit. L'harmonie du fond et de la forme, loi suprême de l'art littéraire, est constamment violée dans ses œuvres. S'il est vrai de dire qu'en poésie la forme emporte le fond parce qu'elle l'agrandit et le transfigure, en philosophie, c'est le fond qui emporte la forme. Rousseau a-t-il laissé des œuvres parfaites? Aucune, car partout l'erreur y coudoie la vérité. Si la pensée en lui était égale à l'expression, il eût atteint l'idéal dans l'art d'écrire. Tel qu'il est, c'est un écrivain dangereux qu'il faut bien se garder de mettre entre les mains de la jeunesse, et qu'on ne peut lire que dans l'âge mûr, quand on a l'esprit et le cœur formés, et qu'on est assez sûr de soi-même pour ne pas se laisser emporter dans le courant de ses idées.

César appelait Térence *dimidiate Menander*, un demi-Ménandre; on pourrait appeler *Bernardin de Saint-Pierre* un demi-Rousseau. Non que le disciple, comme écrivain, soit inférieur au maître; il l'a même surpassé dans la description des beautés de la nature. Mais il ne reproduit dans son style qu'une des faces du génie de Rousseau : le charme de la rêverie, la douceur, l'harmonie et la grâce. Il n'a pas la force, l'impétuosité, la véhémence du poëte des *Confessions*. Néanmoins, sa gloire est plus pure, et il a légué à l'admiration des hommes un chef-d'œuvre auquel on ne trouve rien à comparer dans les œuvres du citoyen de Genève : le roman de *Paul et Virginie*. Quelle que soit l'influence de Rousseau sur le génie de Bernardin, ces deux grands écrivains avaient entre eux de singulières affinités de caractère et de talent. Ils se sont formés tous deux à la même école : les voyages, le malheur, la solitude, le goût de l'antiquité, l'étude des vieux auteurs du seizième siècle, le sentiment religieux, l'amour de la nature. Doué, comme Rousseau d'une imagination vive et d'une sensibilité profonde, d'un esprit chimérique, aventureux et inquiet, Bernardin, né au Havre, rêve tour à tour la vie de marin et de missionnaire, étudie les mathématiques, se fait ingénieur des ponts et chaussées, se bat en brave dans les rangs de l'armée française au siége de Dusseldorf, se révolte contre la brutalité de ses chefs, vient à Paris, donne des leçons de mathématiques, qui ne l'empêchent pas de tomber dans la misère, invente des projets de réforme sociale, part, avec l'intention d'aller fonder en Russie une colonie sur le lac Aral, s'arrête en Hollande, et s'y fait quelques mois journaliste, part enfin pour la Russie, y devient officier d'artillerie, sous Catherine II, court en Pologne pour s'y dévouer, comme Byron en Grèce, à la cause de l'indépendance, oublie la liberté pour une polonaise qui l'oublie à son tour, va de Varsovie à Vienne, de Vienne à Varsovie, de Varsovie à Dresde, de Dresde à Berlin, où le vieux roi Frédéric, philosophe de caserne, ne réussit pas à lui faire endosser l'uniforme, revient à Paris, la tête pleine de chimères et la bourse vide, se fait, malgré lui, solliciteur, présente des mémoires politiques au ministère et veut aller coloniser Madagascar, obtient de passer en qualité d'ingénieur à l'île de France, d'où il revient enfin, après trois ans, sans avoir fondé de colonie, sans avoir amassé de fortune, n'ayant trouvé dans la vie que déceptions amères, mais ayant amassé des idées, des sentiments, des couleurs, et portant dans son imagination les *Études de la nature*, et dans son cœur *Paul et Virginie.* C'est dans la douleur que la nature taille la statue des hommes de mémoire. Malheur aux heureux !

Si Bernardin était né dans l'atmosphère de Paris, dans cette vie spirituelle, oisive et molle, où il fallait pour briller faire de petits vers galants ou de petits vers moqueurs, faire résonner sur la scène la grosse artillerie du drame sérieux ou l'artillerie légère du drame plaisant, habiller de pourpre les héros tragiques ou de ridicule les personnages comiques, pour les divertissements de la noblesse, que serait devenu l'auteur de *Paul et Virginie?* Il eût essayé peut-être de versifier à la Voltaire, ou plutôt, — car il n'était pas né pour les vers, — il eût écrit à la manière de Buffon, mais sans avoir son génie, des livres d'histoire naturelle, inspirés par le Jardin des Plantes, ou encore quelque contrefaçon en prose des *Jardins* de Delille. Peut-être se fût-il exercé dans la pastorale, qui devint à la mode par voie de contraste avec la poésie usée des salons. Il eût atteint dans ce genre la renommée crépusculaire de l'auteur d'*Estelle* et de *Galathée,* et serait aujourd'hui, comme *Florian,* un poëte de second ordre, un poëte gracieux et sensible, mais d'une grâce et d'une sensibilité maniérées[1].

En vivant loin de Paris, d'une vie de luttes et de combats, Bernardin apprit, comme Rousseau, à braver l'infortune et l'injustice des hommes, à aimer Dieu dans ses œuvres, à détester la corruption de son siècle et à travailler à l'amélioration de l'humanité. C'est ainsi qu'il devint un des plus grands prosateurs de la France, un moraliste et un poëte tout à la fois. Il s'était lié d'amitié avec Rousseau, et dans leurs courses de botanistes, dans leurs promenades solitaires aux environs de Paris, ils agitaient, en herborisant, les plus hauts problèmes de philosophie religieuse et sociale, et déploraient les vices et les erreurs de leur temps. Rousseau inspirait surtout à son disciple l'amour de la nature. Bernardin sentit s'allumer en lui au contact de cette âme de feu la passion de la gloire, et il se plongea tout entier dans la littérature, qui jusqu'alors n'avait été pour lui qu'une diversion aux ennuis de la solitude et des voyages. C'est alors que naquirent les *Études de la nature.* Bernardin mit dans ce livre, comme plus tard dans les *Vœux d'un solitaire* et dans *la Chaumière indienne,* ses rêveries politiques : c'était la fièvre du moment. Tout homme de génie à cette époque devait être frappé de la caducité et de la défaillance des institutions. On entendait déjà de loin le torrent révolutionnaire gronder autour du vieil édifice social trop étroit pour l'activité des générations nouvelles. La monarchie craquait sous l'assaut des théories, en attendant l'heure où le peuple, terrible dans ses vengeances, allait d'une main forcenée balayer le trône et renverser l'autel pour reconstituer la société sur de nouvelles bases. Bernardin défendit la cause du peuple et de la liberté, mais il concilia ses idées de réforme avec des principes de stabilité monarchique, et donna d'excellents conseils à la royauté, au clergé, à la noblesse. Il eut la pensée d'un pouvoir modérateur dont il fit une des prérogatives de la souveraineté. En politique, il fut donc plus sage que Rousseau, mais il ne fut pas moins chimérique. En religion, il continua l'œuvre de son maître : la réaction contre le scepticisme et le matérialisme de l'école voltairienne. Il fut incontestablement le plus religieux des philosophes. Il était chrétien de sentiment et jusqu'à certain point de raison. Il aime à citer l'Écriture sainte. Il y avait de la ferveur, de l'onction, de la tendresse, du mysticisme dans sa piété. A de certains moments, il invoque Dieu dans la langue de saint Augustin et de saint Jérôme. Malheureusement, quand il raisonne, il cède aux préjugés du temps, et parle parfois de tolérance avec une singulière intolérance. Néanmoins il a rempli une mission divine, et l'Église elle-même lui doit de la reconnaissance. Quelle fut donc son œuvre religieuse? Il a remis la Providence dans la création et l'âme immatérielle dans la poitrine de l'homme. On regrette seulement qu'à force de vouloir justifier les voies de la Providence et pénétrer ses secrets insondables, il descende dans l'interprétation des lois de la nature à des explications si minutieuses, si problématiques, si conjecturales et parfois si méchantes, qu'il fournit, comme Rousseau, des armes au scepticisme en le combattant. Quoi qu'on fasse, il y aura toujours des mystères pour nous dans la nature. Mais le dix-huitième siècle, bien différent du grand siècle qui, par la voix de Bossuet et de Pascal, foudroyait l'orgueil humain et faisait peser sur le néant de l'homme tout le poids de l'infini, le dix-huitième siècle avait perdu le sentiment de la grandeur de Dieu et ne songeait qu'à satisfaire l'orgueilleuse raison de l'homme. Qu'en est-il résulté? C'est que Bernardin n'a pas compris la sublimité du plan divin de la création et qu'il s'est perdu dans les détails. *Les Études de la Nature* n'ont d'autre valeur que celle de la poésie, et elles n'ont d'autre poésie que celle du style, poésie admirable sans doute, parce que l'écrivain y a mis son âme et qu'il est un grand peintre; mais que de beautés de sentiment et de pensée il a laissées dans l'ombre! Il a donné au complément de ses études le nom d'*Harmonies* qu'un autre poëte a fait oublier. Lisez en sortant de la lecture des *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre une *harmonie* de Lamartine, *l'Infini dans les cieux*, par exemple, et vous sentirez combien deux esprits de la même famille diffèrent entre eux par l'élévation de l'âme et du génie, et vous sentirez aussi combien notre siècle, malgré ses misères, est plus grand que le siècle de Voltaire et de Rousseau.

---

[1] Florian, comme Marmontel, l'élégant auteur de *Bélisaire* et des *Incas*, a fait des poëmes en prose : *Numa Pompilius* et *Gonzalve de Cordoue*, qui respirent la douceur, la grâce, l'humanité, la noblesse; mais l'auteur avait trop peu d'énergie pour marquer d'une forte empreinte ces héroïques figures. Il ne restera de lui que ses *Fables*, qui se font lire à côté de celles de La Fontaine, bien qu'il y ait entre eux la distance du talent qui imite au génie qui crée, et dans l'impression qu'ils font éprouver, la différence de l'estime à l'admiration.

La gloire de Bernardin, c'est d'avoir perfectionné le style pittoresque de Jean-Jacques. Napoléon l'a bien caractérisé en lui disant: *Votre plume est un pinceau.* C'est un pinceau délicat, aimable, gracieux et sensible. Aucun de ses devanciers ne l'égale dans la description des objets de la nature. Le dix-septième siècle était essentiellement littéraire, mais il n'était pas descriptif. Il savait analyser les sentiments de l'âme; mais il s'est confiné dans la sphère dramatique. Et quand il touchait la lyre ou qu'il embouchait la trompette, c'était pour chanter Dieu ou pour chanter la guerre. Boileau n'a peint la nature qu'une fois en passant: il craignait trop de *faire dire aux échos des sottises champêtres.* La Fontaine était un enfant de la nature, mais il était trop distrait: il ne connaissait que Château-Thierry, son lieu natal, où la nature, pour être plus grande qu'à Paris, ne l'était pas assez pour attirer beaucoup ses regards. C'est par distraction, en quelque sorte, qu'il fait trotter le lapin *parmi le thym et la rosée.* Le fabuliste n'a observé attentivement que la nature animale. Fénélon avait un pinceau; mais il suivait les modèles de la Grèce et négligeait l'original pour la copie. Les poëtes bucoliques imitaient l'Italie et l'Espagne, et, depuis d'Urfé jusqu'à Florian, on ne trouve, dans les scènes idylliques que des pâtres de fantaisie parlant le langage de la galanterie moderne. Les anciens, et parmi eux Théocrite et Virgile, ont senti la nature et l'ont exprimée avec un grand charme d'expression, mais les tapis de verdure étaient couverts du brillant manteau de la mythologie. Ce n'était pas là la vérité. J.-J. Rousseau, le premier, a peint la nature au naturel, si je puis dire, non à la manière de Saint-Lambert et de Delille, qui n'ont vu la nature, comme on l'a dit, qu'à travers les fenêtres des salons, mais la nature vivante, la belle et grande nature qui, pour plaire, n'a besoin que d'elle-même et d'un cœur sensible ouvert à ses pures émanations. Mais Rousseau, qui n'a peint que les paysages de la Suisse, voyait moins les objets en eux-mêmes qu'il ne les voyait dans son âme. Le peintre se met toujours au-devant du tableau. C'est la peinture subjective. Bernardin a introduit dans la description de la nature une double nouveauté: la première, c'est d'avoir vu les objets en eux-mêmes, tels qu'ils sont, et d'y avoir mis son idéal, sans sortir de la réalité. Il est précis, il est exact comme la science, sans cesser d'être poétique. C'est là ce qui le distingue de Buffon, qui a de plus grandes vues, mais à qui le sentiment fait défaut. Il y a une autre différence capitale dans leurs procédés: c'est que l'un généralise les objets et que l'autre les individualise. C'est ainsi que Buffon décrira la rose, et Bernardin vous montrera *une* rose « lorsque, sortant des fentes d'un rocher humide, elle brille sur sa propre verdure, lorsque le zéphyr la balance sur sa tige hérissée d'épines, que l'aurore l'a couverte de pleurs, quelquefois une cantharide nichée dans sa corolle, en relève le carmin par son vert d'émeraude. C'est alors que cette fleur semble nous dire que, symbole du plaisir par son charme et sa rapidité, elle porte comme lui son danger autour d'elle et le repentir dans son sein. » Voilà comment Bernardin peint la fleur dans sa nature et son langage; voilà le tableau, voilà le sentiment, voilà l'idée, voilà le moraliste et voilà le poëte. Son pinceau harmonieux et suave arrête les contours de l'objet avant d'en marquer les couleurs. La correction du dessin, la vérité du coloris, l'idéal de l'artiste : telles sont les qualités du peintre. La différence de procédé entre Bernardin et Buffon annonce aussitôt la différence du style et de la langue. Buffon emploie des termes généraux d'où résulte la noblesse du style. Bernardin emploie les termes particuliers, le mot de la chose relevé par la poésie de la chose, le mot direct ou figuré, mais toujours simple et sans emphase, *ce familier pittoresque*, en un mot, dont Rousseau avait offert le premier modèle dans quelques pages des *Confessions*, mais que Bernardin a perfectionné en l'appliquant à tous ses tableaux, et particulièrement dans son admirable poëme de *Paul et Virginie*. C'est la prose poétique par excellence, la prose fénélonienne, mais plus originale, plus concrète, plus naturellement colorée, plus émue, plus fraîche, plus gracieuse encore. *Paul et Virginie*, c'est un idéal de simplicité, de naïveté, de délicatesse, de sensibilité, d'harmonie et de grâce, que n'ont atteint, dans la pastorale, ni Théocrite, ni Virgile. Cette langue n'est pas du dix-septième siècle, elle lui est supérieure, non pas comme modèle, mais comme poésie, comme expression des scènes de la nature, des sentiments tendres et des détails familiers de la vie. La langue du grand siècle est trop pompeuse, trop sévère et surtout trop abstraite pour se prêter à cette simplicité charmante. Il faut remonter à Amyot et à Montaigne, à Amyot surtout, le traducteur et presque le créateur de *Daphnis et Chloé*, pour retrouver le premier type de cette langue. Qui n'a lu *Paul et Virginie*, le plus immortel et le plus pur des romans intimes? Et qui a pu le lire sans verser des larmes sur la destinée si malheureuse et si touchante de ces deux êtres imaginaires qui sont bien de la famille humaine, car ils sont plus vivants que nous-mêmes! Quand les larmes coulent, on ne demande pas si le poëte a saisi la nature. L'auteur est resté si étranger à son œuvre à force de s'identifier avec sa matière, qu'on ne songe pas à lui durant la lecture. C'est quand l'eau du cœur est tombée sur la dernière page qu'on se demande si c'est une fiction ou une histoire réelle. L'esprit dit fiction, le cœur dit histoire, et on reste frappé d'admiration devant cet art suprême.

Pour peindre ainsi l'innocence et la vertu avec des couleurs si primitives dans un siècle si corrompu et si raffiné, il fallait, sans doute, un talent immense, mais il fallait aussi que la scène fût en dehors de la société civilisée, dans l'état de nature en quelque sorte.

C'est pourquoi Bernardin — et cette seconde innovation n'est pas moins heureuse que la première — a choisi le sol vierge des tropiques, les mornes de l'île de France, les vastes forêts infréquentées qui n'avaient encore abrité que les oiseaux du ciel et les animaux sauvages, et qu'aucun poëte jusque-là n'avait chantées. Il a étendu ainsi l'horizon de la pensée et de l'art, et créé un nouveau monde d'images, de sentiments et d'idées, qui sera fécondé par les grands poëtes de notre âge, par les grands peintres de la nature orientale, Chateaubriand et Lamartine.

Tacite a décrit les mœurs pures des vieux Germains, nos ancêtres, pour les opposer aux mœurs corrompues des Romains de son temps. Bernardin fit de même en composant *Paul et Virginie*, et c'est d'un cœur blessé et dégoûté des hommes qu'est sorti ce roman virginal. Qui s'en douterait! Cet homme sensible et rêveur, qui fuyait ses contemporains pour vivre dans la solitude, comme Rousseau, dont il avait su conquérir l'amitié et dont les entretiens si utiles pour son talent, devaient être funestes à son caractère, on regrette qu'il n'ait pas été aussi aimable dans sa vie que dans ses écrits, et qu'il ait caché aussi trop d'égoïsme et d'orgueil sous ses hautes maximes de philanthropie, de vertu, de religion. Celui-ci, on peut le dire, était né avec de bons instincts; et si ce grand écrivain ne fut pas un vrai grand homme, c'est la faute, non de la société et de la civilisation que maudissait Rousseau, mais c'est la faute de son époque bien plus que la sienne. Aigri par les malheurs et les contrariétés de sa vie, il ne pouvait faire un pas dans Paris sans rencontrer quelque déboire. Repoussé par les philosophes, ennemis de ses doctrines, aimant trop la gloire pour n'être pas tenté de courtiser la fortune, il s'était fait ouvrir les salons par ses *Études sur la Nature*. Pour sonder l'opinion de la société parisienne, il demanda et obtint la faveur d'une lecture de *Paul et Virginie* chez M^me^ Necker. Quel fut l'accueil fait à ce chef-d'œuvre? Les premières pages furent écoutées en silence. Ces belles descriptions d'une si riche nature avaient l'attrait de la nouveauté. Mais bientôt, au récit de ces amours innocentes et naïves, on vit bâiller l'emphatique Thomas; M. De Buffon regarda à sa montre et réclama sa voiture; le bruit des conversations couvrit la voix du lecteur.

M. Necker accorda quelques éloges pour la forme. Bernardin sortit de là découragé, doutant de lui-même, et prêt à jeter au feu ces pages dédaignées. Un de ses amis, — car, quoi qu'on en dise, il avait des amis, et ce qui prouve qu'il savait aimer et être aimé, c'est qu'il fut lié avec Ducis [1], l'imitateur de Shakespeare, la plus belle âme de son temps, — un de ses amis donc, le peintre Vernet, se fit lire l'ouvrage et le trouva sublime. Ces deux hommes étaient faits pour se comprendre. Ils tenaient tous deux un pinceau; mais celui du premier était une plume : pouvaient-ils se jalouser?

Bernardin dut battre bien des fois le pavé de Paris avant de rencontrer un libraire. C'est l'histoire des *Méditations* poétiques dans les premières années de la Restauration. Les libraires n'aiment un livre que quand il a le son de l'or. C'est leur métier; mais ils oublient trop souvent qu'un genre à la mode finit par s'user comme tout ce qui est de mode, et que le nouveau, en dépit même du beau, a son jour de triomphe. Qu'est-ce donc quand à la nouveauté se joint la beauté? *Paul et Virginie* obtint, dès son apparition, un merveilleux succès de popularité. Bernardin entra, comme en triomphateur, à l'Académie française; mais qu'il en coûte d'avoir du génie! Pardonnons à ces grands esprits, quand ils n'ont pas travaillé à corrompre l'humanité, mais à élever l'âme et l'imagination des hommes, pardonnons-leur de n'avoir pas toutes les qualités du vulgaire. Ils n'ont de commun avec nous que leurs défauts, et ils ont du moins pour excuse leurs malheurs, les persécutions de l'envie, les dédains de la médiocrité et la gloire qu'ils apportent au monde.

---

[1] Nous parlerons de Ducis au dix-neuvième siècle, après avoir parcouru la poésie anglaise.

CHAPITRE VIII.

LA POÉSIE A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION.

Beaumarchais.

Bernardin, après Rousseau, avait renouvelé la littérature et la poésie française. On était fatigué d'ironie, d'immoralité, d'impiété. Avec *Paul et Virginie*, le cœur humain retrouvait la source de l'enthousiasme et de la beauté morale. Le sentiment religieux rentrait dans l'âme des générations nouvelles. C'est là le secret de la popularité de Bernardin. Sa poésie répondait aux besoins de l'époque. Mais les temps étaient accomplis; l'heure des théories était passée; l'heure de l'action allait sonner. L'esprit de destruction et de rénovation sociale s'incarna une dernière fois dans la littérature, avant de passer dans les faits. Chez un peuple remuant comme le peuple français, quand la mine est chargée, l'esprit y met le feu avant la main, et c'est par la littérature que se fait la première explosion. L'homme qui se chargea de cette mission, *Pierre Caron de Beaumarchais*, était un second Voltaire, comme Bernardin était un second Rousseau. Mais, au lieu de s'en prendre à la philosophie et à la religion comme le patriarche de Ferney, c'est aux institutions politiques et sociales qu'allait s'attaquer sa verve aristophanesque.

Cet homme était fait pour la lutte. Il était, par nature et par caractère, le représentant de la bourgeoisie et du peuple déclassés. Doué d'un esprit inventif et d'une grande aptitude aux affaires, il rencontrait partout des obstacles à ses desseins et participait à ce malaise général qui prédispose les hommes à la révolte. C'était une organisation chargée d'électricité; les nuages de la destinée, à force de s'entre-choquer dans son esprit, devaient en dégager la foudre. Enfant de Paris, fils d'un horloger comme Rousseau, comme lui passionné pour la musique, il avait inventé un nouveau système d'horlogerie; puis, renonçant à son métier, il s'était fait professeur de harpe et de guitare, et s'était introduit, en cette qualité, à la cour, pour y donner des leçons à *Mesdames*, filles de Louis XV. S'étant lié ensuite avec Pâris-Duverney, financier de la cour, il avait acquis une telle habileté dans les affaires, qu'en peu d'années il était parvenu à amasser une fortune considérable.

Cet esprit actif, souple et retors, avait trop de ressources pour ne pas tenter la carrière des lettres et pour ne pas y réussir. Il y avait en lui du tribun et du poëte. Quand Louis XV, sur les conseils du chancelier Maupeou, créature de M^{me} Dubarry, chassa le Parlement pour mettre à sa place les hommes du roi, et que d'odieuses iniquités judiciaires eurent révolté l'opinion publique, Beaumarchais lança, sous le nom de *Mémoires*, des pamphlets qui tombaient comme des pavés sur la tête du roi. Louis XV mourut en 1774; il était temps, car deux années plus tard, le trône se serait écroulé, avec le chancelier Maupeou, sous les flèches de Beaumarchais, le maître de musique de *Mesdames*. Ce n'est pas en vain qu'une politique insensée avait renversé le Parlement, arc-boutant de la monarchie. La royauté était découverte et recevait en plein visage tous les traits lancés contre le *parlement Maupeou*, cette dérision de la justice. Beaumarchais, en vengeant les victimes de l'arbitraire, se vit condamné lui-même. C'est alors qu'il fit de sa plume une épée, et, tournant contre les magistrats le glaive même de la justice, il tailla dans le vif avec une audace, une logique, un bon sens, un esprit qui mirent de son côté la France entière, et qu'un immense éclat de rire, avec un immense cri de colère, s'échappa de toutes les poitrines, à la lecture de ce plaidoyer où l'ironie de Voltaire, les bouffonneries de Tabarin et l'éloquence de Mirabeau étaient réunies sur les mêmes pages. Voltaire, qui se sentait dépassé en influence sociale par le prodigieux succès de Beaumarchais, douta de lui-même et alla jusqu'à dire : « Je crois cependant qu'il faut » encore plus d'esprit pour faire *Zaïre* et *Mérope*[1]. »

---

[1] Voir M. Villemain, *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle.*

Aujourd'hui que ces brûlots sont éteints, on connaît moins les *Mémoires* de Beaumarchais que son théâtre, et dans son théâtre deux pièces sont immortelles : *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*. Beaumarchais, au théâtre, est l'Aristophane de la France. C'est la comédie satirique dirigée contre les institutions sociales. Malheureusement Louis XV n'était plus là pour rire aux dépens de son trône. C'est l'infortuné Louis XVI qui recueillait ce triste héritage et qui recevait les coups de fouet en attendant le coup de hache. En vain la censure essaya-t-elle, pendant plusieurs années, d'arrêter *le Mariage de Figaro*. A force d'adresse, l'auteur tourna toutes les difficultés; et les retards n'avaient fait que redoubler l'impatience et l'avidité d'un public habile à saisir les allusions les plus cachées.

Les Almaviva, flanqués de leurs Basile, étaient le jouet de ce malin et sémillant barbier, venu d'Espagne pour se faire naturaliser en France sous la plume de Beaumarchais. Figaro, c'est l'esprit français, c'est l'enfant de Paris, c'est Beaumarchais lui-même, c'est la démocratie servant les vices de la noblesse, mais pour la supplanter et se frayer la voie aux affaires, au pouvoir, au gouvernement de la société. L'aristocratie est immolée au ridicule avant d'être immolée à l'échafaud. Ce peuple qu'on dédaigne et dont on achète à prix d'argent la complicité, il a plus d'esprit et plus d'activité que ses maîtres, et il finira par se lasser de ce rôle subalterne qu'on lui fait jouer sur la scène du monde. Ce serviteur habile et audacieux qui conduit l'intrigue connaît sa valeur et connaît ses droits. Rien ne pourra l'arrêter quand viendra le jour de sa victoire. Il est au plus bas degré de la hiérarchie, mais d'un bond il escaladera l'échelle et mettra fin à la comédie par la tragédie, et changera la péripétie en catastrophe. Ce n'est pas en vain que l'immoralité des grands a corrompu la démocratie. Quand il n'y a plus ni religion, ni vertu, il n'y a plus d'autorité.

Dans *le Mariage de Figaro*, la satire sociale ne s'attaque pas seulement à l'aristocratie : le pamphlet judiciaire a passé sur la scène, pour livrer à la risée publique le servilisme de la magistrature et les abus de l'administration. L'auteur, en raillant tous les priviléges, s'est assuré celui de l'impunité. Que d'habileté pour sauver tant d'audace! Il ne lui a pas fallu moins de quatre pièces pour dire toute sa pensée, pour montrer le triomphe successif de la démocratie dont Figaro est le représentant. Dans *le Barbier de Séville*, le spirituel barbier n'est *rien :* il sert les vices d'Almaviva; dans *le Mariage de Figaro*, il est *quelque chose :* un valet qui se venge de son maître par l'ironie et le sarcasme; dans l'opéra de *Tarare*, Figaro est tout : il est souverain, c'est l'avénement de la démocratie. On est à la veille de 89 [1].

Au point de vue politique et social, les comédies de Beaumarchais sont des machines de guerre. Au point de vue moral, c'est tout à la fois le triomphe et le châtiment du vice : le triomphe en bas et le châtiment en haut.

Au point de vue de l'art, Beaumarchais tient tour à tour de Diderot et de Molière : c'est Diderot pour l'esprit d'innovation, Molière pour la peinture des caractères. L'intrigue est compliquée et habilement conduite; les dialogues vifs et piquants; les bons mots abondent et se croisent comme une nuée de flèches. C'est éblouissant, mais la raillerie amère nuit à la gaieté. C'est spirituel, prodigieusement spirituel, mais c'est l'esprit vengeur, immoral, effronté. Beaucoup de traits sont tombés avec les abus du temps; mais ceux qui poursuivent les abus de tous les temps sont immortels, comme les travers de l'humanité. L'esprit de Beaumarchais est trop français pour baisser de valeur avec les années : c'est une monnaie que la rouille n'atteindra point.

Ce n'est pas la moindre gloire de Beaumarchais, d'avoir inspiré aux deux plus grands maîtres de la musique deux chefs-d'œuvre: *le Barbier de Séville* et *les Noces de Figaro.* L'esprit de Beaumarchais paraît plus aimable, sans être moins pétillant, à travers les charmes des mélodies de Rossini et de Mozart. Ces divins enchanteurs, ont émoussé le sarcasme en aiguisant la gaieté et en y ajoutant la grâce. La méchanceté, l'effronterie, l'immoralité des personnages disparaissent, en quelque sorte, sous ces flots purs d'intarissable harmonie. Et comme l'observe M. Nisard, quand on revient aux héros de Beaumarchais, l'oreille pleine encore de cette musique enivrante, on craint moins la contagion de leurs vices, et sans les aimer on prend plaisir à les entendre. « Ce que le poëte gagne à être mêlé dans nos souvenirs avec Mozart et Rossini est la juste récompense de ce qu'il leur a prêté [1]. »

---

[1] Quant à la *Mère coupable*, qui porte la date sanglante de 92, c'est la ruine de tous les principes de la famille, conséquence inévitable de la corruption des mœurs : ici Figaro est un vieux serviteur rangé. Le vice est sous le toit du riche, la vertu sous le toit plébéien. Composée à l'heure de l'échafaud, cette pièce est une mauvaise action.

CHAPITRE IX.

PREMIÈRE INFLUENCE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE SUR LA POÉSIE.

André Chénier.

Les grands événements qui bouleversent les nations ont leur contre-coup dans toutes les sphères de l'intelligence. Nous avons vu la poésie aussi bien que l'éloquence servir d'auxiliaire à la philosophie, pour saper les bases de la société monarchique, aristocratique et religieuse. Cependant, par une contradiction singulière et qui a sa raison dans l'esprit classique de la France, tandis que les écrivains s'élevaient avec tant d'audace contre les anciennes traditions sociales du moyen âge, ils restaient timidement attachés aux traditions classiques. Seuls de tous les réformateurs, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre avaient modifié le goût de la nation en lui inspirant l'amour de la nature. Ces deux sophistes, dont le cœur avait troublé la raison, remuaient la France par la peinture des sentiments vrais autant que par les erreurs de leurs doctrines. Mais la plupart des écrivains, marchant sur les traces de Voltaire, restaient enlacés dans le réseau des formes classiques de l'âge précédent, et donnaient à leurs écrits ce vernis d'élégance artificielle qui brillait sans échauffer et sans produire aucune émotion profonde. Quand éclatèrent les événements de 89, la secousse était trop violente pour ne pas ébranler les esprits. Les idées de liberté qui fermentaient dans toutes les têtes éveillèrent des espérances auxquelles une âme de poëte ne pouvait rester étrangère : c'était l'heure du lyrisme! Mais tous les hommes de talent s'étaient lancés dans l'arène pour lutter par la parole et par la plume contre l'arbitraire, pour arracher leurs priviléges au clergé et à la noblesse, pour assurer enfin les droits sacrés du peuple jusque-là confisqués au profit des hautes classes de la société monarchique. Qui donc pouvait d'un œil indifférent contempler ce grand mouvement des esprits qui allait transformer l'ordre social? Il fallait suivre le courant ou se mettre en travers; mais rester immobile, c'était déserter lâchement ses devoirs de citoyen. Nul n'a le droit de rester neutre quand l'incendie menace de dévorer sa maison. Qu'est-ce donc quand la patrie est en danger? La poésie pourtant, la poésie qui ne vit que de souvenirs et de sentiments recueillis par la méditation solitaire et silencieusement couvés sous la chaleur de l'âme, peut-elle accomplir son œuvre, peut-elle enfanter l'idéal dans le trouble et le fracas des révolutions? Non, ce n'est pas dans la tempête qu'on voit éclore les œufs du génie. Une voix inspirée peut éclater tout à coup comme la voix du tonnerre dans l'orage, mais qu'en reste-t-il quand l'éclair et la foudre ont passé? Rouget de l'Isle a fait la *Marseillaise*. Les vers étaient chargés à mitraille; mais, après la décharge, l'instrument est resté muet, sans poudre et sans amorce. Callinus et Tyrtée écrivaient des hymnes pour marquer le pas du soldat dans la bataille, mais leur génie n'est pas né dans la mêlée.

---

[1] M. Nisard, *Histoire de la littérature française*, tome IV.

Deux poëtes du même sang, deux frères d'une destinée tragique, dont l'un devait porter sa tête innocente sur l'échafaud, et dont l'autre fut assez malheureux pour être accusé de complicité dans ce meurtre fatal, *André* et *Marie-Joseph Chénier* furent les premiers chantres de la révolution française. Nous ne parlerons ici que du premier; le second a sa place marquée dans le tableau de la littérature de l'empire.

De tous ceux qui ont écrit des vers au dix-huitième siècle, André Chénier est celui qui mérite le mieux le titre de poëte, car c'est le seul, à l'exception de Gilbert peut-être, qui ait reçu le don de l'enthousiasme; le seul qui ait atteint l'idéal dans l'art; le seul qui ait compris ce que son siècle avait de grand; le seul, avec Lefranc de Pompignan, qui ait eu l'âme d'un honnête homme dans l'âme d'un citoyen. Les autres sont des versificateurs plus ou moins habiles qui, à certaines heures, furent visités par la muse. André Chénier est le plus grand poëte du dix-huitième siècle. J'ajoute que de tous les classiques de la France, c'est celui qui se rapproche le plus des grands modèles de l'antiquité. Voilà bien des titres à l'admiration de la postérité; mais le plus glorieux de tous, c'est d'avoir mérité que sa noble tête tombât sous le couteau de la guillotine, pour avoir voulu préserver la France de l'anarchie et de la terreur. C'est peu : il était dans sa destinée d'être en poésie le précurseur de Lamartine.

André Chénier naquit sur les rives du Bosphore, en face de ce doux ciel d'Ionie, dont l'imagination d'Homère avait bu les rayons. Ses yeux, en s'ouvrant à la lumière, contemplèrent cette belle nature, et son âme en garda l'empreinte. Sa mère était grecque, et cette femme pleine de grâce, d'esprit, de beauté, éleva ses fils dans l'amour de son pays natal. André Chénier fut initié, dès son enfance, à la poésie grecque. Les premiers sons qui frappèrent son oreille furent un écho lointain des antiques mélodies. Faut-il s'étonner que la Grèce fût la patrie de son imagination? Il était encore sur les bancs de l'école, que déjà il traduisait en vers Théocrite, Anacréon, Sappho, les poëtes de la grâce et de la passion. Il était de leur famille : son génie naissant méritait d'être guidé par de tels maîtres.

A peine sorti de l'école, il embrassa, avec un généreux courage, la carrière des armes pour se rendre utile à son pays; mais la discipline militaire ne convenait pas à sa nature. André Chénier ne pouvait s'enrôler que dans le bataillon sacré des Muses, soldat sans solde de la raison et du génie, au service de l'humanité. Il quitta donc le métier des armes pour revenir à ses chères études et à ses douces rêveries. Dès qu'il fut maître de sa langue, et qu'il eut absorbé tout le suc de l'antiquité classique, le jeune poëte sentit qu'il était temps de fermer ses livres pour ne plus lire que dans son âme et dans le grand livre de la nature ouvert à tous les yeux, mais dont l'œil du poëte peut seul déchiffrer les mystérieux caractères. Comme tous les vrais et grands poëtes, depuis Homère jusqu'à Lamartine, André Chénier, pendant deux ans, se mit à voyager dans les plus belles contrées de l'Europe, en Suisse et en Italie. Puis il alla revoir l'Orient, premier berceau de son imagination comme de sa vie. Qu'eût-il donc fait, s'il était resté à Paris? Il n'eût pas, comme Marie-Joseph Chénier, son frère, cherché la renommée dans les bruyants et frivoles triomphes de la scène, car sa muse était trop idéale pour vociférer sur les planches d'un théâtre. Il eût, dans l'élégie, subi, sans le vouloir, l'influence de Bertin et de Parny, ces versificateurs à la mode, qui cherchaient le naturel dans la grossièreté, substituant à la galanterie raffinée des cours l'immoralité bourgeoise recouverte des images équivoques d'une mythologie de convention : poésie de lupanar, suant la luxure par tous les pores, et digne d'être admirée par une société qui ne pliait plus le genou que devant des idoles de chair, prêtresses immondes de la religion des sens, qui avait succédé à la religion du Christ, et dont Voltaire avait mérité d'être le grand prêtre. Sans doute l'héritier des Grecs était protégé par son éducation littéraire contre les grossières licences de l'élégie érotique. « Autour de son esprit, comme dit M. Nisard, veillait le souvenir de sa mère et les ombres vénérées des maîtres immortels. » Mais la muse chrétienne du grand poëte lyrique de la France moderne ne s'est-elle pas égarée, dans les sentiers fangeux de Parny, par deux volumes d'élégies que la flamme heureusement a dévorés avant qu'ils aient vu le jour? L'auteur des *Méditations* avait pourtant une plus solide cuirasse que son devancier; car, autour de son cœur veillaient, avec le souvenir de sa mère, les anges du ciel qui tenaient ouvert devant lui le livre sacré de l'Évangile. Les voyages ont sauvé l'âme poétique de Chénier en le plaçant en face de lui-même et de la nature. Heureux voyage qui rapporte à la France une imagination riche, une raison mûre, un cœur droit, généreux et sincère! Il allait enfanter un monde d'idées poétiques: il couvait l'avenir dans sa tête, et toute une nichée de brillants poëmes s'envolait déjà de son cerveau créateur. Et cette noble tête devait rouler dans le panier de la guillotine !

Quand il revint de ses voyages, André Chénier, quoique bien jeune encore — il avait vingt ans à peine, — se livra tout entier à la poésie, partageant son temps entre ses vers et ses amis. Bien différent de J.-J. Rousseau, qui ne connut jamais les charmes de l'amitié, le jeune poëte aimait les hommes autant qu'il aimait la solitude. Son cœur avait soif d'affection et de tendresse comme son imagination d'idéal. Il ne sera pas permis d'admirer ses vers sans aimer l'auteur. Qu'il est beau d'entrer ainsi dans la gloire aux acclamations de ses amis, sans leur porter ombrage et sans les oublier ! Qu'il est beau de sentir son génie planer dans les plus hautes sphères et de conserver sa place dans le cœur de ceux qu'on aime ! Être grand et se faire petit : c'est ainsi que se font aimer les grands hommes. Ne calomnions pas la nature humaine : celui qui n'a pas d'amis ne mérite pas d'en avoir.

André Chénier, dans l'atmosphère sereine dont il était entouré, pouvait donner un plein essor à son imagination de poëte. Il avait ébauché le plan de ses poëmes futurs; il ne restait plus qu'à les exécuter. Les fragments qu'il a laissés de son poëme didactique sur *l'Invention* prouvent qu'il mettait autant d'art que de génie dans la conception de ses œuvres. Un vers résume son système tout entier :

> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Le poëte doit être de son siècle sous peine de n'être rien qu'un penseur solitaire sans influence sur l'humanité. Il doit chercher à reproduire la beauté antique, *cette aimable simplicité du monde naissant*, comme dit Fénélon.

J'entends une objection qui appelle une réponse. Des idées nouvelles dans un langage nouveau, n'est-ce pas, dites-vous, une originalité plus rare ? Mais imiter les anciens, c'est être simple et vrai comme eux, c'est échapper à la tyrannie de la mode pour placer l'idéal dans la nature, beauté toujours ancienne, beauté toujours nouvelle, comme la divinité même dont elle est le reflet. Imiter ainsi, c'est la nouveauté la plus rare, car elle est éternelle. Et remarquez bien qu'on n'y arrive que par l'étude, parce que sans étude le génie est inculte et ne saisit pas la beauté, et parce que, dans les civilisations vieillies, on se laisse éblouir par de vaines apparences, et l'on est trop naturellement artificiel pour ne pas être artificiellement naturel. Disons mieux : dans la jeunesse des peuples la nature sert de guide à l'art, tandis que, dans leur vieillesse, c'est l'art qui sert de guide à la nature. Ce mot d'*anciens* nous trompe : dans l'art comme dans la vie, les anciens étaient jeunes, et nous sommes vieux; voilà pourquoi ils sont nos maîtres en poésie. En philosophie, les plus sages d'entre eux sont auprès de nous de grands enfants; en poésie, les plus jeunes d'entre nous sont auprès d'eux des vieillards à cheveux blonds. Ils ont plus senti, nous avons plus pensé. Mais André Chénier, malgré l'art qu'il a mis dans ses créations, a retrouvé la jeunesse antique. C'est le plus jeune des poëtes français dans l'ordre du sentiment, et, chose merveilleuse, c'est le plus raisonnable dans l'ordre des idées. Comment n'aurait-on pas le cœur navré en songeant à tout ce qu'il aurait pu faire, si l'échafaud n'avait pas interrompu son œuvre. Parmi ses ébauches, figurent le plan d'un poëme sur la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb et un autre sur les découvertes des sciences naturelles sous le nom d'*Hermès*. La Bible entrait aussi dans ses combinaisons idéales. Son âme saluait avec enthousiasme l'avénement des libertés modernes. Voilà les *pensers nouveaux* qu'il voulait célébrer dans *ses vers antiques*. Malheureusement il n'a rien achevé que ses *idylles*, ses *élégies*, ses *odes* et ses *ïambes* politiques. Mais c'est assez pour avoir surpassé tous les lyriques de son siècle, sans en excepter J.-B. Rousseau lui-même. Est-ce donc la peur du couteau qui ferma la bouche à La Harpe, ou n'a-t-il pas compris, disciple de Voltaire, cette muse nouvelle descendue du Parnasse avec le feu sacré pour rallumer au sein d'une société vieillie le flambeau de la poésie éteinte dans les eaux glacées du scepticisme? C'est en chantant son âme et la nature qu'André Chénier a retrouvé la poésie. Dans les *idylles*, il a peint la nature comme il a peint son cœur dans ses *élégies*.

La vérité des sentiments, la naïveté du langage, la simplicité du style, voilà les trois grâces de la pastorale ou de l'idylle. Nul ne les possède à un degré plus éminent qu'André Chénier. Théocrite n'a pas mieux fait parler le cœur humain, et pour tout dire, la langue sicilienne, si gracieuse et si naïve, n'a pas la pureté limpide des idylles d'André Chénier. Boileau, après avoir signalé les deux écueils de la pastorale : la pompe et la bassesse, indique la route entre Théocrite et Virgile. André Chénier a réalisé cet idéal. Il est naïf et gracieux comme Théocrite, sans être aussi nu; il est élégant comme Virgile, sans être aussi paré. Il est harmonieux comme l'un et l'autre, et comme l'un et l'autre aussi il aime la campagne et les bois.

André Chénier s'est tellement identifié avec l'esprit de la Grèce qu'il a pour les dieux de la mythologie le même culte que ses maîtres. Il a vécu avec Homère et Théocrite et il a vu les divinités olympiques et les divinités champêtres se mêler parmi les hommes. On dirait qu'il a le sentiment de leur présence et qu'il leur a donné son âme. C'est plus qu'un culte d'imagination, c'est la religion de son cœur. En cela il est plus classique que les poëtes mêmes du grand siècle. Ces hommes de foi eussent regardé comme une apostasie la résurrection divine des grandes figures du polythéisme; mais le dix-huitième siècle avait abjuré ses croyances; et à tout prendre, mieux valait encore se réfugier dans la mythologie que de blasphémer le ciel avec les disciples de Voltaire. André Chénier, qui avait l'âme religieuse, comme tout vrai poëte, n'a pas voulu prendre part à la conspiration de son siècle contre le christianisme et contre Dieu. Et dans ce grand naufrage de la foi, il a préféré vivre avec les dieux d'Homère et de Théocrite, que de tuer l'idéal en tuant la divinité dans son âme. Chénier fut païen jusqu'à la moëlle, non-seulement par son amour de la mythologie, mais par son amour de la beauté plastique.

Dans l'élégie, il est l'émule de Tibulle et de Properce, comme dans l'idylle il est l'émule de Théocrite et de Virgile. Nous ne dirons pas, avec M. Nisard, qu'il a offert les premiers modèles de l'élégie, car Gilbert avait chanté *ses Adieux à la Vie,* et Malfilâtre le *Super Flumina.* André Chénier n'a compris l'élégie moderne qu'à la veille de l'échafaud. Ces tristesses immatérielles de l'âme pleurant ses joies évanouies, soupirant après la patrie absente ou s'élançant au delà de la tombe pour embrasser ses immortelles espérances, voilà l'élégie moderne, et la muse païenne d'André Chénier ne l'a connue qu'à ses derniers moments, en pleurant la mort de Charlotte Corday, en déplorant le sort de la *jeune captive,* en écrivant ses derniers vers. La plus touchante de ses élégies, il l'a écrite en se frappant le front au poteau de la guillotine. L'élégie plane sur la mémoire de ce jeune poëte comme sur la destinée de Gilbert, de Malfilâtre et de Millevoie; mais nulle part l'accent chrétien ne purifie et ne sanctifie l'inspiration de Chénier. C'est une lacune à jamais regrettable. S'il avait vécu plus longtemps, peut-être serait-il revenu au Dieu de l'Évangile, pour célébrer Christophe Colomb et pour chanter les scènes pastorales de la Bible. Et pourtant, sa voix est restée muette à la fête de l'*Être suprême,* où M. J. Chénier, son frère, le disciple de Voltaire et le complice de Robespierre dans le meurtre de Louis XVI, trouva des accents dignes de Lamartine. Pourquoi ce silence, ô fils d'Apollon? Les dieux t'avaient-ils défendu de monter ta lyre pour le Dieu suprême, ou ta raison et ton cœur de citoyen t'avaient-ils défendu de t'associer à ces monstres sanguinaires qui décrétaient l'existence de Dieu de la même main qui, tous les jours, signait la mort des plus nobles enfants de la France? Le dieu de ces bourreaux, le dieu de ces sanglantes hécatombes, ce n'était pas le tien, et ce n'était pas celui du ciel; mais pourquoi ton âme aimante, pourquoi ton cœur honnête et généreux n'a-t-il pas chanté le Dieu mort sur le Calvaire pour l'humanité, comme tu es mort sur l'échafaud pour ton pays? Malheureusement tout avait contribué à le rendre païen.

Nous l'avons vu naître et grandir sous l'influence de la Grèce. L'éducation du collége succédant à l'éducation maternelle avait rempli son imagination, son cœur, sa raison, non-seulement de l'amour des lettres classiques, mais de l'esprit et des institutions de la Grèce et de Rome. L'enseignement était devenu entièrement païen. La révolution politique et sociale était une des conséquences de cette éducation païenne. A force d'admirer les tribuns et les démocrates de l'antiquité, on avait voulu agir comme eux pour faire le même bruit dans l'histoire. Doit-on s'étonner que l'imagination, fatiguée de l'esprit mondain d'une société frivole, se soit réfugiée dans l'art païen comme dans un port, après le naufrage des croyances? Imiter les anciens valait mieux sans doute, pour le génie, que d'imiter les imitateurs du dix-septième siècle, dont l'art n'était plus qu'un cadavre brillamment paré. La liberté de l'inspiration, comme la liberté des institutions, devait sortir de l'imitation des formes antiques.

En ressuscitant l'esprit du paganisme littéraire, André Chénier obéissait aux tendances de son époque aussi bien qu'aux tendances de son imagination. C'était le temps où Lemercier se livrait à l'étude du théâtre de Sophocle et à celui d'Eschyle qu'il devait imiter, malgré les dédains de La Harpe, et d'où allait sortir un chef-d'œuvre : la tragédie d'*Agamemnon*. C'était le temps où brillait Lebrun, surnommé le *Pindarique*, Lebrun, le plus païen des poëtes, non par l'âme gonflée d'orgueil et d'emphase, mais par les images mythologiques qu'il répandait partout, jusque dans les sujets les plus modernes; poëte égoïste et vaniteux, aussi excessif dans l'éloge que dans le blâme, mais plein de vigueur et d'audace, à qui il n'a manqué que des convictions, pour atteindre les plus hauts sommets de l'art et du génie, et qui est resté dans les régions secondaires du talent, pour n'avoir compris ni l'esprit de l'antiquité ni les besoins de son époque. André Chénier a subi son influence par l'adoption de la mythologie, comme il a subi celle de Parny dans la peinture licencieuse de l'amour sensuel. Mais, de même qu'il a corrigé Parny, en mêlant la beauté sculpturale au réalisme de la passion, de même il a corrigé Lebrun, en réservant l'emploi de la mythologie aux sujets classiques. Par là il a été tout à la fois le plus antique et le plus moderne des poëtes de la France avant notre siècle. Cela peut paraître un paradoxe, et c'est pourtant une vérité. André Chénier avait un sentiment trop exquis de l'art grec pour faire intervenir les divinités olympiques dans des sujets modernes, comme l'avaient fait jusque-là tous les poëtes classiques de l'Europe, depuis le Dante jusqu'à Boileau. Ce n'est pas lui qui eût fait descendre de l'Olympe Jupiter, Mars et Bellone, pour les faire assister au *Passage du Rhin* et à *la Prise de Namur*. Il savait trop bien qu'Homère et Pindare, Virgile et Horace, Théocrite et Tibulle étaient de leur temps, et que s'ils avaient vécu au siècle de Louis XIV, ce n'est pas à l'Olympe ni au Parnasse qu'ils auraient demandé l'inspiration. Chénier s'est fait leur contemporain dans l'élégie et dans l'idylle, et il s'est assez identifié avec eux pour se conformer à leurs croyances. Mais s'il avait pu chanter Christophe Colomb, aurait-il, comme Camoëns, tourné les regards de son héros vers l'Olympe et le Calvaire tout à la fois? S'il avait chanté le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, aurait-il introduit dans la Judée les dieux de Théocrite et de Virgile? Non, ses dernières élégies, ses odes et ses ïambes politiques en font foi. *La Jeune Captive*, à l'exception d'un seul vers où le poëte pastoral se découvre :

> Pour moi *Palès* encore a des asiles verts,

est une élégie toute moderne. C'est déjà la douce et souriante mélancolie, c'est déjà l'harmonie et la grâce lamartiniennes.

On a voulu faire de Chénier le chef de l'école moderne : c'est aller trop loin. Sa poésie n'est qu'un signe avant-coureur d'un siècle qui va dépouiller les langes de l'imitation pour chercher en lui-même et dans la nature, dans ses traditions nationales et religieuses, le souffle inspirateur. Mais plus grave est l'erreur de ceux qui n'ont vu dans ce poëte que le chantre du passé, tournant le dos à l'avenir. On a dit que, s'il avait chanté la nature, il ne faisait en cela qu'imiter Delille. Et l'on n'a pas pris garde que la nature était, pour cet émule de Théocrite, le séjour de son âme, tandis qu'elle n'était pour Delille que le séjour de son imagination. On n'a pas compris qu'elle était pour l'un la mère bienfaitrice du genre humain, et pour l'autre une palette sur laquelle il broyait ses couleurs. Qu'importe que Chénier l'ait vue à travers le voile de la mythologie, si Delille, ne l'a vue qu'à travers les fenêtres des salons dorés? D'un côté, c'est l'art, de l'autre, c'est l'artifice. Ils n'ont pas entre eux d'autre parenté dans la description de la nature. Je me trompe, André Chénier a sacrifié parfois au faux goût de son siècle pour la périphrase. C'était un des nombreux travers de cette époque de décadence. Mais généralement sa langue est libre et franche, simple et naturelle, juste et sobre, élégante et harmonieuse, comme celle de ses maîtres antiques. Ce sont là des qualités qui n'ont rien à perdre à servir d'enveloppe aux idées modernes. Et quand on dit qu'il faut à des pensées nouvelles un style nouveau, cela ne veut pas dire qu'il soit permis d'enfreindre les règles fondamentales de la raison et du goût, et que le poëte puisse à son gré bouleverser toutes les lois du langage. Il ne faut pas confondre la langue des vers avec celle de la prose. Le vers, instrument des vérités éternelles, est un vase d'or et de bronze qui doit être à l'abri de la rouille des âges; il ne peut pas subir toutes les transformations de la prose, vase d'argile qui se brise et se renouvelle sans cesse sous l'assaut du temps.

Chose merveilleuse! Ce poëte moissonné dans sa fleur et qui semble n'avoir pas eu le temps de laisser des fruits mûrs, a fait entendre sur la lyre les accents les plus doux et les plus vigoureux de son siècle. C'est qu'il avait en lui le cœur d'un poëte et l'âme d'un citoyen. Il avait passé en Angleterre, dans un emploi subalterne de la diplomatie, les trois dernières années qui précédèrent la révolution de 89. Il y avait vécu malheureux, triste, isolé, maudissant ce ciel brumeux qui offusquait son imagination orientale. Dans de pareilles dispositions, il lui était difficile de goûter pleinement la poésie de la Grande-Bretagne. Et néanmoins Shakespeare, Joung, Thomson, avaient laissé leur empreinte dans son esprit devenu plus sombre, plus énergique et plus indépendant. L'influence de cette libre terre se révéla bientôt, quand il revint en France apporter sa pierre dans les assises de la liberté. Comme Mirabeau, il voulait la réforme, non le renversement de la monarchie. C'était un esprit juste, ouvert à toutes les aspirations modernes, mais aussi ennemi de la violence que de la chimère. Il a laissé des pages de publiciste aussi éloquentes que les plus beaux discours de la tribune. Que ne pouvons-nous les citer ici pour l'honneur de sa mémoire! Nous les ajournons au temps où nous compléterons nos études par l'histoire de la littérature en prose. Disons du moins que l'imagination n'y joue aucun rôle, si ce n'est celui de relever l'idée par la beauté du style. André Chénier n'est pas descendu dans l'arène pour prendre, comme son frère Marie-Joseph, un rôle actif dans les luttes politiques de la révolution; mais les sages conseils qu'il a donnés à la monarchie et au peuple par la voie de la presse révèlent en lui la raison calme et haute d'un véritable homme d'État. Cette faculté précieuse dans un rêveur est un nouveau démenti au mot de Platon, qui veut qu'on chasse les poëtes de la république, après les avoir couronnés de fleurs. Il n'y a pas l'ombre d'une chimère dans les idées politiques de ce poëte citoyen, tandis que tout est chimère dans les spéculations fantastiques du philosophe grec. Le sens de l'idéal ne détruit pas le sens de la réalité dans l'esprit des hommes de génie qui sont en même temps hommes de bon sens et hommes de bien. La probité politique qui concilie le progrès avec l'ordre moral, avec la stabilité des institutions, n'est-elle donc pas une des conditions du beau (καλοκᾀγαθία)?

Chénier, épris des espérances qu'éveillait la révolution à son origine, fit éclater sur sa lyre l'enthousiasme de la liberté, et menaça, au nom du patriotisme, les rois ennemis de l'émancipation des peuples. Et voilà le poëte que la révolution en délire allait envoyer à la mort! Quel était donc son crime? C'était d'être modéré, d'être l'ennemi des excès, de la violence des partis, du désordre, de l'injustice, du règne de la force brutale. André Chénier comprenait que la liberté sans l'autorité est un vain mot. Il ne voulait pas plus de la tyrannie de la multitude que de la tyrannie des rois. Le règne des lois c'était son évangile politique.

O poëte! tu seras victime de cette nouvelle tyrannie, plus implacable que celle des rois. Car elle est anonyme, et elle a tout un peuple pour complice. André Chénier chercha vainement à arrêter la monarchie sur sa pente; sa ruine était écrite dans les desseins de la Providence. Le plus innocent et le plus généreux des rois devait expier par sa mort les fautes de sa race. Le poëte n'a pas du moins, comme son malheureux frère, trempé dans ce régicide, et le sang du juste ne poursuivra pas sa mémoire.

Que restait-il à chanter, quand la guillotine fauchait toutes les têtes qui dépassaient le niveau de la foule, quand il n'y avait plus en France que des scélérats et des lâches? Pour tout honnête homme courageux, il ne restait plus qu'à mourir. Mais la voix du poëte ne s'éteindra pas sans avoir jeté un cri d'anathème à ses bourreaux, qui sont aussi les bourreaux de la France. André Chénier s'arma du fouet de la satire, et l'ïambe vengeur éclata de son âme indignée, comme la voix de la Némésis moderne, foudroyant la perversité sanguinaire et signalant les crimes des démagogues aux malédictions de la postérité. C'est Juvénal traînant aux gémonies tous les Nérons du peuple; c'est Archiloque, marquant d'un fer rouge le front de Lycambe, et l'attachant au pilori de l'infamie. Mais le nouvel Archiloque, au lieu d'injures personnelles, venge les injures de la patrie livrée aux mains des cannibales de la *Terreur*.

Écoutez ces accents sortis de la prison de Saint-Lazare. Sauvez-moi, dit le poëte, en s'adressant à la justice et à la vérité :

Sauvez-moi, conservez un bras
Qui lance votre foudre, un amant qui vous venge.
Mourir sans vider mon carquois!
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange,
Ces bourreaux, barbouilleurs de lois;
Ces tyrans effrontés de la France asservie,
Égorgée! ô mon cher trésor,
O ma plume! fiel, bile, horreur, dieux de ma vie,
Par vous seul je respire encor.

Il y avait dans son noble cœur autant de pitié pour les victimes que d'indignation contre les bourreaux. Qu'il est touchant quand il pleure la destinée de sa jeune compagne d'infortune, jetée comme lui dans ces noirs cachots, d'où l'on ne sortait que pour être traîné comme un vil bétail à l'abattoir. Il semble que le poëte mène le deuil de la poésie qui va s'éteindre dans son sang. Hélas! deux jours encore et il était sauvé. Mais l'imprudence d'un père trop alarmé a hâté son jugement. Robespierre allait monter à son tour sur cet échafaud où il avait fait périr tant de victimes. André Chénier mourut le 7 thermidor. Sur la charrette qui le conduisait au supplice il rencontra un autre ami des Muses, Roucher, moins célèbre par son poëme *des Mois* que par le quatrain si touchant qu'il adressa à son épouse, à sa fille, à son fils, avant de sortir de sa prison :

Ne vous étonnez pas, objets sacrés et doux,
Si quelque air de tristesse obscurcit mon visage,
Quand un savant crayon dessinait cette image,
J'attendais l'échafaud, et je pensais à vous.

Les deux amis, pleins de courage en face de la mort, s'entretenaient ensemble et déploraient sans doute le sort de la France, qui n'avait secoué le joug d'une tyrannie que pour retomber dans l'autre, et qui tuait de ses propres mains son génie et sa liberté.

Avant de mettre sa tête sur le billot qui devait être le lit de sa gloire, le jeune martyr de la liberté se frappa le front en disant : « Il y avait pourtant quelque chose là. » Ah ! oui, c'était Minerve armée qui allait jaillir de sa tête en travail; mais la hache y avait mis bon ordre. Qui pourrait s'empêcher de maudire les révolutions devant cette tête si féconde en promesses, qui à trente-deux ans roula dans le panier de la guillotine? La France devait être bien coupable pour avoir mérité un tel châtiment.

Cessons pourtant nos plaintes et nos malédictions. Les premiers bourreaux ne sont pas les exécuteurs des hautes œuvres : ce sont les crimes qui ont fait descendre du ciel ces fléaux horribles, mais ces fléaux régénérateurs, car les innocents qui y sont ensevelis avec les coupables, désarment la justice divine et préparent au monde, par ces grandes leçons, de nouvelles et plus glorieuses destinées. Détournons nos regards de ce spectacle de sang ! Quelle voix pourrions-nous entendre après cette voix si pure, étouffée par la main du bourreau? La poésie est morte avec André Chénier, et elle renaîtra de sa cendre, mélancolique et pieuse, comme une fleur sur un tombeau.

Arrêtons-nous au seuil du dix-neuvième siècle. Il faut, pour l'apprécier, avoir parcouru l'Angleterre et l'Allemagne. Nous comprendrons alors son esprit et ses tendances, et nous pourrons par le passé conjecturer l'avenir.

FIN.

ERRATA.

Page 8, ligne 18, *lisez :* Il y a.
— 9, — 2, — nous l'avons dit ailleurs.
— 17, — 11, — les écrivains du paganisme.
— 20, — 24, — à un nouvel ordre d'idées, nous le répétons, il faut une langue nouvelle.
— 64, — 22, — au pied.
— 86, — 5, — ces poëmes.
— 107, — 4, en remontant, *lisez :* de la légende sur la vie des saints.
— 109, — 4, en remontant, *effacez :* les nationalités se forment.
— 193, — 7, de la note, lisez : *aulique*.
— 215, — 18, *lisez :* s'il fut couronné au Capitole.
— 220, — 9, *effacez :* dont il était enthousiaste et dont il inspira le goût à son siècle.
— 224, — 8, après *lombarde*, effacez la virgule.
— 302, — 18, *lisez :* nous l'avons dit.
— 485, 2e alinéa, ligne 5, lisez : *hiératique*.
— 539, 2e — ligne 8, *lisez :* conversation. Id., ligne 3, en remontant, lisez : *le fin des choses*.
— 552, ligne 19, *lisez :* Le choix systématique des personnages de la mythologie et de l'histoire ancienne.
— 559, ligne 23, lisez : *du théâtre*.
— 560, 3e alinéa, lignes 6 et 7, après le mot *génie*, lisez : (et l'on sait avec quelles intermittences). Après les mots *sept fois*, lisez, en note : en comptant *Nicomède*, etc.
— 582, ligne 6, *lisez :* dramatiste.
— 633, 3e alinéa, ligne 5, après *Tancrède*, lisez, en note : C'est à Voltaire que la France doit ses premières tentatives de tragédie vraiment nationale.
— 646, 2e alinéa, ligne 4, lisez : Pour engager sérieusement la poésie dans cette voie nouvelle ouverte par Voltaire, il ne manquait à l'auteur du *Siége de Calais*, etc.
— 647, ligne 3, en remontant, *lisez :* satyrique.
— 655, — 11, *lisez :* il est, avec Voltaire et de Laplace, le premier, etc. A la fin de la phrase, lisez : des littératures étrangères.

TABLE DES MATIÈRES.

LIVRE PREMIER.

LA POÉSIE DANS LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME ET AUX TEMPS BARBARES.

PREMIÈRE SECTION.

Les premiers siècles du christianisme.

Pages.

Chapitre I. Triomphe du christianisme 1-6

— II. Transformation de l'art. 6-7

— III. Le lyrisme chrétien 8-10

— IV. L'hymne sacerdotal en Orient : Athénagène. — Clément d'Alexandrie. — Grégoire de Naziance — Synésius 10-15

— V. L'hymne sacerdotal dans l'Occident : Saint Ambroise — Grégoire le Grand. — Prudence 15-21

— VI Les poëtes de la Gaule au cinquième siècle : Paulin. — Ansone. — Sidoine Apollinaire 21-30

— VII. Caractère des productions épiques 30-33

— VIII. Les poëtes didactiques: Prudence. — Saint Prosper . 33-43

— IX. Un mot sur les chants populaires des Germains et des Celtes 44-49

DEUXIÈME SECTION.

Les temps barbares.

Pages.
Chapitre I. Influence des invasions 50-54
— II. Les derniers poëtes latins avant Charlemagne : Ennodius. — Saint Avit. — Fortunat. 54-67
— III. La littérature légendaire 67-81
— IV. Le siècle de Charlemagne. 81-89

TROISIÈME SECTION.

Depuis la mort de Charlemagne jusqu'aux croisades.

Chapitre I. Transformation de la société. 89-93
— II. L'Église 93-100
— III. L'Europe pendant l'agonie de l'empire carlovingien. — Naissance des langues vulgaires. 100-109
— IV. Renaissance des lettres au onzième siècle 109-117
— V. La féodalité chevaleresque : les croisades 118-128

LIVRE II.

LA POÉSIE ITALIENNE.

PREMIÈRE SECTION.

Le moyen âge du onzième au treizième siècle.

Chapitre I. Lutte du sacerdoce et de l'Empire : Grégoire VII. . 129-137
— II. Les Guelfes et les Gibelins 137-139
— III. Naissance de la langue italienne. 139-140

Pages.
CHAPITRE IV. La théologie scolastique 140-145
— V. L'imitation de Jésus-Christ 145-148
— VI. Frédéric II et Innocent III : Naissance de la poésie italienne en Sicile. — Pierre des Vignes . . . 148-157
— VII. Les poëtes lyriques prédécesseurs du Dante. . . . 157-160
— VIII. Les poëtes franciscains : Saint François d'Assise. — Saint Bonaventure.— Parallèle entre saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin. — Jacopone de Todi. 160-188

DEUXIÈME SECTION.

Le triumvirat littéraire du quatorzième siècle.

CHAPITRE I. Dante Alighieri 189-212
— II. Pétrarque 212-234
— III. Boccace. 234-246

TROISIÈME SECTION.

La renaissance.

CHAPITRE I. Considérations préliminaires. 246-252
— II. L'Arioste 252-272
— III. Le Tasse 272-305
— IV. L'art dramatique. — La tragédie : Ange Politien. — Le Trissin. — Ruccellai. — Giraldi Cinthio. — Leçon pour les poëtes. — La comédie : L'Arioste. — Bibbiena. — Machiavel. — Pierre Arétin. — Le drame pastoral : *L'Aminta.* — *Le Pastor fido* 305-337
— V. La poésie lyrique : Le Tasse. — Vittoria Colonna. . 337-342

QUATRIÈME SECTION.

Le siècle de Seicentisti.

CHAPITRE I. Situation politique 343-346
— II. Le chevalier Marini. 346-351

Pages.
Chapitre III. Chiabrera 332-334
— IV. Les restaurateurs de la poésie au dix-septième siècle : Filicaia, Guidi, Menzini 334-339
— V. Le poëme héroï-comique : Tassoni. — Bracciolini. . 339-361
— VI. L'opéra : Rinuccini. — Apostolo Zeno 361-373

CINQUIÈME SECTION.

Le dix-huitième siècle.

Chapitre I. Situation politique 373-375
— II. Métastase 376-382
— III. Scipion Maffei 383-385
— IV. Galdoni 385-393
— V. Gozzi 393-397
— VI. Alfieri 397-432

LIVRE III.

LA POÉSIE FRANÇAISE.

PREMIÈRE SECTION.

Le moyen âge.

LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES.

Observations préliminaires 433-434
Les troubadours 434-449
Les trouvères 449-477
Chapitre I. Romans de Charlemagne ou épopée carlovingienne . 449-461
— II. Romans d'Arthur ou de la table ronde. 461-464
— III. Le roman d'Alexandre le Grand 464-467
— IV. Le treizième siècle : Caractère de l'esprit français. — La poésie allégorique et didactique. — Le *Roman de la Rose*. — Les fabliaux. — Thibaut. — Rutebeuf. — Le *Roman du Renard* 467-477

DEUXIÈME SECTION.

Décadence du moyen âge.

Pages.

Chapitre I. Règne de Philippe le Bel : continuation du roman de la Rose. — *Le Nouveau Renard* 477-479

— II. La poésie lyrique au quatorzième et au quinzième zième siècle : Eustache Deschamps. — Christine de Pisan. — Alain Chartier 479-484

— III. Théâtre romantique : le drame de la Passion. — Le drame de la Basoche 484-490

— IV. Villon. 490-492

TROISIÈME SECTION.

Le siècle de la renaissance.

Chapitre I. L'esprit de l'époque 492-498

— II. La poésie sous François I^er : Clément Marot. — Marguerite de Valois. — Mellin de Saint-Gellais. — Rabelais 498-506

— III. L'école de Ronsard. — Ronsard. — Baïf et Du Bellay. — Desportes et Bertaut. — Duperron. — Le théâtre au seizième siècle. — Dubartas. — Agrippa d'Aubigné 506-524

— IV. Règne de Henri IV : *La satire Ménippée.* — Regnier. — Malherbe 525-534

QUATRIÈME SECTION.

Le dix-septième siècle.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Chapitre I. Influence de l'Espagne et de l'Italie. 535-537

— II. L'hôtel Rambouillet : Le Roman héroïque. — L'Astrée de d'Urfé. — Situation des poëtes : Théophile Viaud 537-545

Pages.
Chapitre III. Richelieu et l'Académie française 543-545
— IV. Essais d'épopée : Desmarets. — Lemoyne. — Chapelain. — Saint-Amand. — Coras. — Scudéri . . . 545-549
— V. Le théâtre : Corneille 549-562
— VI. La poésie au temps de la Fronde 563-564

SECONDE PÉRIODE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

Chapitre I. Influence de Louis XIV. 564-569
— II. Racine 569-581
— III. Molière et la comédie 581-590
— IV. Boileau 590-600
— V. La Fontaine 601-607
— VI. L'épopée du dix-septième siècle. 607-612
— VII. Poésie de transition : Les imitateurs des grands maîtres : J.-B. Rousseau. — Les premiers novateurs littéraires : Fontenelle, Lamotte, Crébillon . . . 612-622

CINQUIÈME SECTION.

Le dix-huitième siècle ou siècle de Voltaire.

Chapitre I. Considérations générales 623-627
— II. Voltaire. 627-641
— III. La comédie au dix-huitième siècle : Destouches. — Piron. — Gresset. — Le Sage. — Marivaux. — Conflit des doctrines sur le théâtre 642-646
— IV. De la comédie larmoyante : La Chaussée. — Diderot. 647-649
— V. De la poésie descriptive : Saint-Lambert. — Un mot sur Delille et sur Malfilâtre 650-652
— VI. L'École religieuse: Gilbert.—Louis Racine.—Lefranc de Pompignan. 652-656
— VII. Les grands poëtes en Prose : Jean-Jacques Rousseau. — Bernardin de Saint-Pierre. 657-677
— VIII. La poésie à la veille de la révolution : Beaumarchais. 678-682
— IX. Première influence de la révolution française sur la poésie : André Chénier. 682-695

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

MÉMOIRE

SUR

LE CALCUL DES VARIATIONS,

PAR

M. STEICHEN.

(Présenté à l'Académie royale le 1er février 1862.)

MÉMOIRE

SUR

LE CALCUL DES VARIATIONS.

PREMIÈRE PARTIE.

La condition de l'égalité à zéro de la variation d'une intégrale définie est nécessaire pour que cette intégrale devienne une *extrême grandeur*, mais elle n'est pas suffisante; il faut en outre que certaines conditions de signe soient remplies, afin que la partie infiniment petite de second ordre de l'accroissement total de l'intégrale ne puisse pas changer de signe, quels que soient les accroissements virtuels attribués aux variables indépendantes absolues et relatives. Or les tentatives faites jusqu'à ce jour pour résoudre les difficultés de ce sujet ont été peu heureuses; car le procédé de transformation, imaginé par Legendre, Lagrange, et perfectionné même par Jacobi, est presque toujours illusoire dans l'application et souvent peu exact. Je me propose donc de rechercher les moyens de constater l'existence des extrêmes grandeurs dans le calcul des variations, et d'établir *les vrais caractères distinctifs entre le maximum et le minimum.*

Mon procédé, entièrement nouveau, est presque toujours praticable dans l'application, et conduit à des conséquences précises, propres à dissiper plus d'une erreur et à éclaircir de certaines notions restées jusqu'ici obscures et confuses; de plus, il peut être étendu à une grande variété de questions; au cas, par exemple, où la fonction V dans $\int_a^{a'} V.dx$ renferme les coefficients différentiels d'ordres supérieurs; au cas des courbes dans les trois dimensions, et à d'autres problèmes plus compliqués. Mais pour la discussion complète de certains cas particuliers, il faut en outre invoquer la notion générale du positif et du négatif, telle qu'elle est établie dans mon *Supplément à la géométrie;* du moins il convient de recourir à la considération de constantes en elles-mêmes positives ou négatives. A cette condition seulement toutes les obscurités disparaissent. Quant aux questions particulières qui n'admettent pas mon procédé de transformation, ou pour lesquelles il est superflu, on peut toujours les résoudre directement, et décider par la variation seconde ou par la partie virtuelle de second ordre, s'il y a un *maximum* ou un *minimum*.

Le fameux principe de la moindre action en mécanique se présente surtout sous cet aspect particulier, et demande une discussion spéciale que l'on trouve à la fin de mon travail. L'examen de cette question ne paraîtra certes pas superflu, si l'on considère qu'aucun ouvrage n'en a traité jusqu'ici, que Lagrange s'énonce à cet égard d'une manière douteuse, et que les géomètres plus récents n'ont pas levé certaines difficultés particulières, tout en s'énonçant d'une façon moins ambiguë. A titre de renseignements, je dois ajouter quelques indications à ce qui précède; les voici :

Dans sa théorie des fonctions analytiques, Lagrange expose un procédé modifié qui comprend celui de Legendre;

Dans le *Journal de Crelle,* t. XVII, 1837, Jacobi perfectionne le procédé;

Dans le *Journal de l'École polytechnique,* t. XVII, 1843, M. Delaunay l'étend au cas des intégrales définies doubles;

Dans son calcul des variations de 1825, M. Dirksen l'adopte également.

Mais Jacobi et M. Delaunay traitent la question purement abstraite, sans s'enquérir de son applicabilité.

Lagrange donne à peine un exemple unique, propre déjà à montrer les difficultés de sa méthode.

M. Dirksen discute, il est vrai, diverses questions particulières dans lesquelles il reconnaît exactement la nature de l'extrême grandeur; mais l'auteur opère par la voie directe de la variation seconde, de sorte que le succès dépend ici de la nature des questions particulières.

Le seul de ses exemples où il soit nécessaire d'employer le procédé de Legendre, est celui de la page 208; et, dans ce cas, les conclusions de M. Dircksen sont dépourvues de précision.

M. Strauch (*) procède d'une manière fort différente, et applique hardiment cette même méthode à un nombre considérable d'exemples tirés du grand traité d'Euler : c'est donc à cet auteur que je puis naturellement recourir, quand il s'agit de prouver, par la discussion même des faits, le peu d'exactitude de ses transformations; cette discussion des faits est d'autant plus indispensable, qu'elle nous offre le moyen de tenir compte de la nature de certaines constantes, car celles-ci présentent des difficultés spéciales qui varient d'un cas particulier à l'autre.

C'est pourquoi je serai obligé de reproduire la solution bien connue de diverses questions concernant l'*extrême grandeur* des intégrales définies; car c'est à cette condition seulement que je pourrai présenter des explications intelligibles, et réussir à combler une lacune considérable dans le calcul des variations.

§ 1er. — *Notions subsidiaires sur les intégrales définies.*

On sait que X désignant une fonction de x qui conserve le même signe dans un intervalle d'abscisses $(a' - a)$, l'intégrale $\int_a^{a'} X\,dx$ est de même signe que la fonction X. Nous ferons souvent tacitement usage de cet énoncé. Il en résulte que z marquant une fonction de x qui change de signe à partir de $x = \alpha$, α étant compris entre a, a', $\alpha > a < a'$, la quantité $\int_a^{\alpha} .z.dx$ doit avoir le signe

---

(*) *Variations Calcul.* Zurich, 1849.

qui affecte z dans l'intervalle ($\alpha - a$), tandis que cette autre expression

$$\int_{\alpha}^{a'} . zdx$$

doit avoir le signe de z pour l'intervalle $a' - \alpha$, c'est-à-dire pour toute valeur de $x > \alpha$ et $< a'$; donc le signe de

$$\int_{a}^{a'} zdx$$

reste indécis en thèse générale; et il est ou celui de z dans le premier intervalle, ou *celui* de z dans l'étendue $a' - \alpha$, selon le rapport de grandeur des deux intégrales

$$\int_{a}^{\alpha} . zdx, \quad \int_{\alpha}^{a'} . zdx.$$

Il est clair d'ailleurs que toute fonction z de x qui éprouve un changement de signe pour $x = \alpha > a < a'$ passe par zéro ou par l'infini pour cette abscisse particulière. De là on peut conclure aussi que *zéro* et l'*infini* considérés comme quantités extrêmes, sont indistinctement *positives* ou *négatives*, selon qu'on les associe à une suite de valeurs *positives*, ou à une série de valeurs *négatives*.

Il nous arrivera plus d'une fois de faire usage de cette propriété du *zéro* et de l'*infini*, et c'est pourquoi il était utile de la rappeler.

Toute intégrale définie, telle que $\int_{a}^{a'} . X . dx$, doit exprimer par définition l'excès des deux valeurs que prend la fonction primitive

$$F(x) = \int X . dx$$

pour les abscisses extrêmes $x = a$, $x = a'$. En partant de cette notion générale, on reconnaît immédiatement que $\int_a^{a'} . ydx$ pour $y = \mathrm{F}'(x)$ n'exprime l'aire mixtiligne comprise entre l'axe des abscisses, la courbe et les ordonnées extrêmes $\mathrm{F}'(a)$, $\mathrm{F}'(a')$, que dans le cas où y conserve une valeur finie dans tout l'intervalle de $x = a$, $x = a'$; car si y devient infini pour une abscisse intermédiaire, l'aire dont il s'agit peut devenir *infinie* et dégénérer en un espace asymptotique illimité, tandis que la quantité

$$\int_a^{a'} ydx = \mathrm{F}(a') - \mathrm{F}(a)$$

conserve une valeur finie réelle, si les deux quantités $\mathrm{F}(a')$, $\mathrm{F}(a)$ restent finies et réelles; tel est, par exemple, le cas de l'hyperbole

$$y = 1 : (1 + x)^2,$$

laquelle donne

$$\int ydx = \frac{x}{1 + x}; \int^a ydx = \frac{a}{1 + a}$$

et

$$\int_0^{-(a+1)} y \,.\, dx = \frac{a + 1}{a}.$$

Ainsi entre les limites 0 et $-(a + 1)$, l'intégrale prend la valeur finie $\left(\frac{a + 1}{a}\right)$; mais elle ne saurait plus exprimer l'aire de l'espace asymptotique et infini entre ces limites; car dans les limites 0 et -1 on a,

$$\int_0^{-1} ydx = -\frac{1}{0} = -\infty .$$

Mais on peut faire remarquer que tout espace asymptotique n'est pas nécessairement infini : c'est ce qui arrive dans l'exemple actuel pour la branche courbe qui est asymptotique avec l'axe des abscisses; car la valeur générale de $\int y dx = \frac{x}{1+x}$ donne l'espace compris entre cette branche, l'ordonnée initiale $y = 1$, et l'axe des x par la formule

$$\int_0^\infty y dx = 1;$$

de sorte que cet espace équivaut à un carré de côté 1, et de $x = 0$ à $x = \infty$, l'ordonnée y ne devient pas infinie.

Il peut arriver aussi que l'intégrale $\int_a^{a'} \mathrm{F}'(x)\, dx = \mathrm{F}a' - \mathrm{F}a$ cesse d'être réelle pour devenir imaginaire; cela signifie que les limites $x = a$, $x = a'$ sont incompatibles, ou bien que l'aire mixtiligne entre ces limites n'est plus représentable, comme étant encore une fois infinie; soit, pour exemple, la courbe du second ordre $y = 1 : x$, qui donne

$$\int_a^x y dx = \log\left(\frac{x}{a}\right); \ \mathrm{F}(a') = \log a'$$

et

$$\mathrm{F}(a) = \log a.$$

On voit que si les limites a, a', sont de même signe, l'intégrale est réelle et finie, et que si elles sont de signes contraires, elle devient imaginaire; aussi, dans cette dernière hypothèse, la valeur de $x = o$ est intermédiaire aux limites d'abscisses a, a', et l'ordonnée correspondante à $x = o$ devient infinie.

Mais ici il se présente une autre remarque importante qui explique d'une manière satisfaisante et *directe* le paradoxe de J. Bernoulli concernant les logarithmes des quantités négatives : si dans la courbe équilatère

$$y \cdot x = 1$$

on compte l'aire mixtiligne et asymptotique à partir du sommet $x = 1$, $y = 1$, on aura simplement

$$\int_1^x y dx = \log x,$$

et de là J. Bernoulli a conclu que les logarithmes des quantités négatives sont des quantités réelles : or l'erreur de cette conclusion, dont l'origine ne paraît encore avoir été assignée nulle part, s'explique pourtant facilement. Dans ce but, il suffit d'énoncer d'une manière exacte le résultat précédent, en disant que l'aire asymptotique comprise entre la courbe et deux ordonnées extrêmes de même signe est égale au logarithme népérien du rapport des abscisses correspondantes, $x = 1$, $x = a'$, ou $x = -1$, $x = -a'$; car en même temps que l'abscisse $x = +a'$ devient $x = -a'$, l'abscisse initiale $x = +1$ doit devenir $x = -1$. On ne peut être amené à la conclusion paradoxale de Bernoulli qu'en confondant l'unité négative avec l'unité positive; car, dans la valeur $\log x$ de $\int_1^x y dx$, l'abscisse a pour diviseur non pas l'unité abstraite, qui seule pourrait permettre la conclusion, mais l'unité linéaire à laquelle x est rapporté; et cette unité doit changer de signe en même temps que x; ainsi rien dans le résultat précédent ne contrarie la théorie d'Euler sur les logarithmes.

§ 2. — *Cas particuliers où l'extrême grandeur existe toujours.*

Supposons, pour fixer les idées, qu'on demande une extrême grandeur pour l'intégrale définie

$$j = \int_a^{a'} . \mathrm{V} . dx,$$

dans laquelle V désigne une simple fonction de (x, y, p) pour $p = \frac{dy}{dx}$:

$$\mathrm{V} = f(x, y, p).$$

En désignant par $\Delta . j$ l'accroissement total que prend la quantité j, par suite des accroissements virtuels δy, δp, attribués aux indépendantes relatives y, p, on a par le théorème de Taylor

$$\Delta\,.\,j=\delta\,j+\frac{1}{2}\int_{a}^{a'}.\,dx\left(\frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2}\,\delta\,y^2+\frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2}\,\delta\,p^2+2\,.\,\frac{d^2\mathrm{V}}{dydp}\,\delta y\,.\,\delta p\right)+,\text{etc..},$$

soit que l'on fasse varier x ou que l'on prenne $\delta x=0$; cela est en effet permis; car la condition du *maximum* et *minimum* s'exprime par l'égalité

$$\delta\,.\,j=\int\left(\frac{d\mathrm{V}}{dy}\,\delta y+\frac{d\mathrm{V}}{dp}\,\delta p\right)dx=0,$$

laquelle donne, par la méthode connue et en posant

$$\frac{d\mathrm{V}}{dy}=\mathrm{N},\ \frac{d\mathrm{V}}{dp}=\mathrm{P},$$

la condition indéfinie

$$\mathrm{N}-\frac{1}{dx}\cdot d\mathrm{P}=0$$

et la condition aux limites qu'on écrira abréviativement ainsi :

$$[\mathrm{P}\,.\,\delta y]_{1}^{\prime\prime}=0$$

pour indiquer que la partie intégrée équivaut à un excès de valeurs, $\mathrm{P}''\,\delta y''-\mathrm{P}'\,\delta y'$, $\mathrm{P}''\,\delta y''$ étant la valeur de $\mathrm{P}\delta y$ à la limite $x=a'$, et $\mathrm{P}'\delta y'$ celle de $\mathrm{P}\delta y$ à la limite $x=a$: or que x varie ou ne varie point, l'équation indéfinie reste la même. Seulement dans le cas de la variation δx, l'équation aux limites augmenterait du terme $[\mathrm{V}\,\delta x]_{1}^{\prime\prime}$; il restera donc uniquement pour la valeur de $2\,\Delta\,j$, considérée dans sa partie de second ordre,

$$2\,\Delta\,j=\int_{a}^{a'}dx\left(\frac{d\mathrm{N}}{dy}\,\delta y^2+2\cdot\frac{d\mathrm{N}}{dp}\,\delta y\,.\,\delta p+\frac{d\mathrm{P}}{dp}\,.\,\delta p^2\right)\ldots\ (a).$$

Ainsi l'extrême grandeur existe, si pour un point quelconque de la courbe, intermédiaire aux limites d'abscisses, on a $\frac{d\mathrm{N}}{dy}$, $\frac{d\mathrm{P}}{dp}$ ou $\frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2}$, $\frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2}$ de même signe, et en outre

$$\frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2} \cdot \frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2} > \left(\frac{d^2\mathrm{V}}{dydp}\right)^2 \ldots (b);$$

car à cette condition chaque terme élémentaire

$$\frac{d\mathrm{N}}{dy}\,\delta y^2 + \frac{d\mathrm{P}}{dp}\,\delta p^2 + 2 \cdot \frac{d\mathrm{N}}{dp}\,\delta y \cdot \delta p$$

relatif à un point quelconque intermédiaire de la courbe donnée par l'équation indéfinie, ne saurait changer de signe, quelles que soient les valeurs de δy, δp qui s'y rapportent; donc, en vertu du théorème du § 1, la quantité $2\,\Delta\,.\,j$ sera constamment *positive* ou *négative*, et le *minimum* a, par conséquent, lieu pour $\frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2}$, $\frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2}$ positifs à la fois, tandis que le *maximum* subsiste, si ces coefficients sont négatifs à la fois, l'inégalité (b) étant censée satisfaite également *dans* tout l'intervalle $a' - a$.

Mais il ne suit nullement de là que l'extrême grandeur soit seulement possible sous toutes ces conditions, contrairement à ce qu'on admet parfois.

Exemple I. — Le cas de la brachistochrone dans le vide et dans un plan vertical nous offre un exemple pour lequel toutes les conditions énoncées sont satisfaites d'elles-mêmes : τ désignant la durée de chute sur la courbe entre les deux points fixes donnés, et l'axe des x étant vertical, on aura

$$j = \sqrt{2g}\,.\,\tau = \int_a^{a'} .\,dx\,.\,\frac{\sqrt{1+p^2}}{\sqrt{x-a}}$$

$$\mathrm{V} = \frac{\sqrt{1+p^2}}{\sqrt{x-a}},\quad \frac{d\mathrm{V}}{dy} = 0,\ \frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2} = 0,\ \frac{d^2\mathrm{V}}{dydp} = 0,$$

$$\frac{d\mathrm{V}}{dp} = \frac{p}{\sqrt{x-a}\,.\,\sqrt{1+p^2}},\quad \frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2} = \frac{2+p}{2\sqrt{x-a}\,.\,(1+p^2)^{3/2}}.$$

Ainsi l'inéquation (*b*) est satisfaite, puisque le cas où elle dégénère en équation y est encore compris, et que la quantité $\frac{d^2V}{dy^2} = 0$ peut être réputée positive, de même que la valeur actuelle de $\frac{d^2V}{dp^2}$. Celle-ci en effet est positive, puisque pour avoir un τ positif, on doit prendre $\sqrt{1+p^2}$, $\sqrt{x-a}$ de même signe, et qu'il faut par conséquent conserver le signe positif au produit de ces radicaux qui forme le diviseur de la valeur de $\frac{d^2V}{dp^2}$; donc en effet la durée de chute sur la cycloïde fournie par la condition indéfinie est un *minimum*. Du reste, on pourrait effectuer les calculs sous une forme plus générale, et l'on parviendrait toujours à la même conclusion.

Exemple II. — Traitons, en second lieu, un exemple où les conditions énoncées ne sont plus toutes remplies, et pour lequel la question d'extrême grandeur reste par conséquent indécise : Quelle est entre deux points fixes (*a*, *b*), (*a' b'*) la courbe génératrice de la surface de révolution autour de l'axe des *x*, laquelle étant mue dans le sens de cet axe, éprouve de la part d'un fluide en repos la moindre résistance, supposée d'ailleurs en raison du carré de la vitesse? On doit avoir :

$$j = \int_a^{a'} y \cdot \frac{dy^3}{ds^2} = \int_a^{a'} \frac{y \cdot p^3 \cdot dx}{1+p^2}$$

$$V = \frac{y \cdot p^3}{1+p^2}, \quad \frac{dV}{dy} = \frac{p^3}{1+p^3}, \quad \frac{d^2V}{dy^2} = 0$$

$$\frac{dV}{dp} = y \cdot \frac{3p^2 + p^4}{(1+p^2)^2}$$

$$\frac{d^2V}{dp^2} = \frac{2y\,(3p - p^3)}{(1+p^2)^3}.$$

L'équation indéfinie devient

$$\frac{dy}{y} = \frac{(p^2-3)\,dp}{p\,(1+p^2)}; \quad y = \frac{a\,(1+p^2)^2}{p^3},$$

a désignant une constante. On obtient aussi

$$\frac{d^2V}{dydp} = \frac{3p^2 + p^4}{(1 + p^2)^2},$$

et il est aisé de conclure de ces valeurs des dérivées secondes que la condition (b) devient impossible actuellement; mais il n'est pas permis d'en déduire que l'extrême grandeur soit impossible. Jusqu'ici la question reste indécise, et pour la résoudre comme d'autres, il faut avant tout découvrir un procédé de transformation direct propre à mettre en évidence les *conditions nécessaires* et *suffisantes* pour l'existence de l'extrême grandeur. Pour se convaincre de la nécessité indispensable de cette recherche, on pourra s'exercer à appliquer à l'exemple précédent le procédé Legendre, perfectionné même par Jacobi, et l'on verra que l'on ne parviendra pas à prouver par son moyen l'existence du *minimum :* le perfectionnement de Jacobi suppose en effet l'intégration complète de la condition indéfinie

$$\mathrm{N} - \frac{1}{dx} \cdot d\mathrm{P} = 0.$$

Or ici une première intégration donne y ou p; mais il est impossible d'en déduire y en x en quantités finies.

§ 3. — *Exposition et critique du procédé de transformation connu* (*).

En posant, d'après M. Strauch, t. I, pp. 284, 285 :

$$\int_a^x dx \left(\frac{d^2V}{dy^2}\, \delta y^2 + 2\, \frac{d^2V}{dydp}\, \delta y \cdot \delta p + \frac{d^2V}{dp^2}\, \delta p^2 \right)$$

$$= \varkappa \cdot \delta y^2 + \int_a^x (\mathrm{C} \delta y^2 + 2\mathrm{B} \delta y\, \delta p + \mathrm{A} \cdot \delta p^2)$$

(*) Je n'ai pas pu consulter le mémoire même de Legendre, 1787; mais, eu égard aux citations faites dans les ouvrages postérieurs, je dois croire que ce que j'expose, dans ce § 3, d'après M. Strauch, est bien conforme à ce procédé.

$\eta\,\delta y^2$ exprimant pour abréger la différence de ses valeurs aux limites $x=a$, $x=x$, η sera une fonction inconnue de x, ainsi que C, B, A, et l'on obtiendra, par la différentiation des deux membres,

$$\left.\begin{array}{l} \mathrm{A}=\dfrac{d^2\mathrm{V}}{dp^2},\ \ \mathrm{C}=\dfrac{d^2\mathrm{V}}{dy^2}-\dfrac{d\eta}{dx}, \\ \mathrm{B}=\dfrac{d^2\mathrm{V}}{dy\,.\,dp}-\eta. \end{array}\right\}\ \ldots\ (\mathrm{I}).$$

Ainsi le coefficient A est seul déterminé complétement; car B, C dépendent de η, qui reste une fonction arbitraire de x. Donc il est permis de faire,

$$2\mathrm{B}=2\sqrt{\mathrm{A}\,.\,\mathrm{C}}\quad \text{ou}\quad \mathrm{B}^2=\mathrm{A}\,.\,\mathrm{C},$$

ce qui revient à

$$\frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2}\left(\frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2}-\frac{d\eta}{dx}\right)=\left(\frac{d^2\mathrm{V}}{dydp}-\eta\right)^2 \ldots (\mathrm{II}).$$

Cette équation doit servir à faire connaître η en x, et il résulte de la transformation pour le cas de limites fixes

$$\mathrm{A}\,\delta p^2+2\mathrm{B}\,.\,\delta p\,.\,\delta y+\mathrm{C}\,\delta y^2=\mathrm{A}\left(\delta p+\frac{\sqrt{\mathrm{C}}}{\sqrt{\mathrm{A}}}\cdot\delta y\right)^2$$

et

$$2\,\Delta\,.\,j=\int_a^{a'}\frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2}\left(\delta p+\sqrt{\frac{\mathrm{C}}{\mathrm{A}}}\,\delta y\right)^2.\,dx \ldots (\mathrm{III});$$

car, aux limites fixes, $\eta.\delta y^2$ s'anéantit.

§ 3bis. La valeur de Δj, donnée par l'équation (a) du § 2, résulte de la forme de l'accroissement de la fonction V, quand on augmente dans celle-ci les variables relatives de leurs variations, et cet accroissement même est fourni par la formule de Taylor; mais cette formule est en défaut pour toute valeur de la variable ou des variables qui rend infinie l'une ou plusieurs des dérivées de la fonction V dont on veut obtenir l'accroissement.

Ainsi l'hypothèse qui consiste à admettre que les quantités

$$\frac{d^2V}{dp^2}, \quad \frac{d^2V}{dydp}, \quad \frac{d^2V}{dp^2}, \quad \text{etc.},$$

ne peuvent devenir *infinies* entre les limites de l'intégration doit former la base de notre discussion.

Cela posé, voici les objections que l'on peut faire contre la méthode de transformation du paragraphe précédent :

1° Supposons que $A = \frac{d^2V}{dp^2}$ change de signe dans l'étendue de $x = a$, $x = a'$; il y aura donc une abscisse intermédiaire $x = \alpha$ pour laquelle $A = 0$, puisque par hypothèse il ne peut passer par l'infini; donc la quantité C, qui doit avoir constamment le signe de A, s'anéantit également pour $x = \alpha$, puisqu'elle ne peut passer par l'infini, pour éprouver cette variation de signe. Donc, en vertu des théorèmes du § 1, on ne saurait rien affirmer de précis au sujet du signe de Δj de l'équation (III); et la question de l'espèce d'extrême grandeur et même de son existence reste indécise.

2° Le procédé suppose un peu gratuitement que l'équation (II) du § 3 soit toujours possible; or rien ne prouve à l'avance que cette équation donne toujours pour η une fonction réelle, et s'il en résulte une fonction imaginaire de x, cela ne peut-il pas signifier que la transformation supposée est impossible, ou bien en faut-il conclure qu'il n'y a pas d'extrême grandeur?

3° La fonction η déterminée par l'équation (II) doit résulter dans chaque cas de la nature particulière de la question proposée, et il peut arriver qu'entre les limites $x = a$, $x = a'$, elle devienne infinie pour une abscisse intermédiaire $x = \alpha > a < a'$; il en résulte que $B = \frac{d^2V}{dydp} - \eta$ doit aussi devenir infinie pour la même abscisse α, puisque $\frac{d^2V}{dydp}$ ne saurait passer par l'infini; et comme $C = B^2 : A$, et que $A = \frac{d^2V}{dp^2}$ reste fini, il s'ensuit que C devient infini avec B. Si donc C, d'abord de même signe avec A dans l'intervalle de $x = a$ à $x = \alpha$, change de signe dans celui de $x = \alpha$ à $x = a'$, il faut encore qu'il en soit de même de A; et le signe final de $(2\,\Delta.j)$ reste par conséquent incertain. Le procédé est donc encore en défaut.

Si l'on admet que $\frac{d^2V}{dp^2}$ ne change pas de signe entre les limites a, a', η devenant infini pour $x=\alpha$, il en résulte que dans l'intervalle d'abscisses $a'-\alpha$ la valeur de $2\Delta j$ reçoit une forme imaginaire; mais encore une fois un tel résultat ne nous renseigne pas sur l'espèce ni même sur l'existence de l'extrême grandeur, puisque la valeur imaginaire pour Δj entre les limites α, a' peut fort bien indiquer que le procédé de transformation même présuppose une incompatibilité dans l'équation (II).

4° L'application du procédé est le plus souvent impossible, parce que la détermination de η de l'équation (II) est fort laborieuse. On peut voir dans le *Journal de Crelle* de quelle manière Jacobi résout la difficulté, dans le cas où l'équation indéfinie donnée par $\delta.j=0$ peut s'intégrer en quantités finies et fournir l'équation de la courbe entre les coordonnées; mais dans le cas où cette intégration est elle-même impossible, la question de l'existence et de l'espèce d'extrême grandeur reste absolument sans solution. En reprenant, par exemple, la courbe du solide de moindre résistance, on aurait à traiter l'équation

$$-2y\,.\,\frac{(3p-p^3)}{(1+p^2)^3}\cdot\frac{d\eta}{dx}=\left(\frac{3p^2+p^4}{(1+p^2)^2}-\eta\right)^2,$$

d'où il faudrait conclure, en combinaison d'une équation une fois intégrée,

$$y=a\,.\,\frac{(1+p^2)^2}{p^3},$$

la forme de la fonction η, en déduire C, et l'identité de signe entre C et A, avant que de pouvoir affirmer que réellement il y a une surface de moindre résistance. Ainsi rien ne prouve jusqu'ici l'existence de ce *minimum*, qui est pourtant évident physiquement.

5° Le procédé de Lagrange, qui comprend celui de Legendre, revient à prendre $A . C > B^2$, ce qui certes est plus exact, et suffit pour garantir l'invariabilité du signe de

$$(A\,\delta p^2 + 2B\delta p . \delta y + C . \delta y^2).$$

Ainsi, dans ce cas, l'équation (II) est remplacée par

$$\frac{d^2V}{dp^2}\left(\frac{d^2V}{dy^2} - \frac{d\eta}{dx}\right) > \left(\frac{d^2V}{dydp} - \eta\right)^2.$$

Les objections présentées plus haut disparaissent en partie; mais la difficulté de déterminer pour η une fonction réelle qui ne devienne pas infinie entre les limites $x = a, a'$, et qui satisfasse à cette inéquation de condition doit rester à peu près la même; de plus, comme il suffit de déterminer η par une inéquation, on conçoit qu'elle ne renferme pas nécessairement une constante arbitraire; tandis que l'intégration de l'équation (II) introduit dans η une constante absolument indépendante des limites (a, a') et que rien ne détermine : donc, puisque $C = \frac{d^2V}{dy^2} - \frac{d\eta}{dx}$ et que $\frac{d\eta}{dx}$ doit en général renfermer la même constante arbitraire comprise dans η, on voit qu'entre certaines limites du moins, le signe de C serait subordonné à cette constante; ce qui subordonnerait la condition et l'existence de l'extrême grandeur d'une courbe déjà entièrement connue par $\delta j = 0$ et par les coordonnées $x = a$, $y = b$; $x = a'$, $y = b'$, à la valeur et à la nature d'une constante étrangère; or cette conséquence, déduite logiquement de la méthode que nous combattons, est tellement étrange, que nous ne saurions avoir aucune confiance dans son entière exactitude, alors même qu'elle est praticable; et cette objection devient encore plus pressante, lorsqu'une fois nous effectuons les opérations indiquées par Jacobi pour obtenir la fonction η; car la marche tracée par l'illustre géomètre introduit même dans la valeur de η deux constantes arbitraires.

Soit, d'après l'auteur,

$$f = f(x, y, A', B') = 0,$$

l'équation en quantités finies qui résulte de l'intégration de celle

$\delta . j = 0$; A′, B′ marquent donc les deux constantes de l'intégration; on fera

$$u = \alpha . \left(\frac{dy}{dA'}\right) + \beta . \left(\frac{dy}{dB'}\right),$$

α, β désignant deux nouvelles constantes arbitraires, étrangères à la courbe et aux points limites

$$(a, b) \quad \text{et} \quad (a', b');$$

de plus $\left(\frac{dy}{dA'}\right)$ $\left(\frac{dy}{dB'}\right)$ indiquent les dérivées partielles de y suivant A′, B′ et déduites de l'équation $f(x,\ y,\ A',\ B') = 0$. On obtiendra γ par la condition

$$\gamma = \frac{d^2V}{dydp} + \frac{1}{u} \cdot \frac{du}{dx} \cdot \frac{d^2V}{dp^2},$$

et l'on voit que γ renfermera, aussi bien que u, les deux arbitraires étrangères α, β; soit, pour exemple,

$$V = p^2 + 2m . p . y + n^2 . y^2,$$

cas qui se traite exceptionnellement avec une facilité extrême d'après la méthode de Lagrange; car il donne

$$A = \frac{d^2V}{dp^2} = 2, \quad \frac{d^2V}{dydp} = 2m; \quad \frac{d^2V}{dy^2} = 2n^2.$$

Substituant ensuite à l'équation (II) l'inégalité de Lagrange, on obtient

$$4 . n^2 - 2 . \frac{d\gamma}{dx} > (2m - \gamma)^2,$$

inéquation satisfaite évidemment, si l'on prend $\gamma = 2m$; car elle donne ainsi $4n^2 > 0$, $B = 2m$, $C = 2n^2$; et il en résulterait que dans une étendue quelconque la courbe

$$y = A' . e^{nx} + B' . e^{-nx}$$

admet une valeur *minimum* pour l'expression

$$\int (p^2 + 2mp . y + n^2 . y^2)\, dx,$$

puisque A, C, dont les valeurs sont 2, $2n^2$, sont à la fois positifs et constants. Or nous verrons, au § 6, que cette conclusion, qui résulte d'une manière irréfutable de la méthode de Lagrange, n'est admissible qu'entre de certaines limites. Voyons ce que la méthode de l'équation (II) peut nous apprendre. La courbe obtenue donne

$$u = \alpha \,.\, e^{nx} + \beta \,.\, e^{-nx},$$

α, β marquant les constantes étrangères, introduites par la méthode Jacobi, il en résulte

$$\frac{du}{dx} = n\alpha \,.\, e^{nx} - n\beta \,.\, e^{-nx}$$

$$\nu = 2m + 2n \,.\, \frac{\alpha e^{nx} - \beta \,.\, e^{-nx}}{\alpha \,.\, e^{nx} + \beta \,.\, e^{-nx}}$$

$$\frac{d\nu}{dx} = 8\alpha\beta n^2 : (\alpha e^{nx} + \beta \,.\, e^{-nx})$$

$$B = -\,2n\,(\alpha \,.\, e^{nx} - \beta \,.\, e^{-nx}) : (\alpha e^{nx} + \beta \,.\, e^{-nx})$$

$$C = 2n^2 - 8\alpha \,.\, \beta \,.\, n^2 : (\alpha e^{nx} + \beta \,.\, e^{-nx})^2.$$

Cela posé, si l'on conçoit que les constantes α, β soient de signes contraires, la quantité C sera positive de même que A, quelle que soit l'abscisse x; d'où il faudrait conclure qu'entre deux limites quelconques l'intégrale proposée est un *minimum*. Or le § 6 démontrera que cette conclusion absolue est fausse, partant la méthode même qui y conduit est inadmissible.

D'ailleurs, en attribuant une fois le même signe aux constantes étrangères, on voit que C, d'abord positif, peut devenir négatif; ce qui rendrait le *minimum* impossible au delà d'une certaine limite; et cette limite changerait avec les valeurs de α, β; or cela est évidemment impossible, puisque la courbe obtenue est indépendante de ces constantes. Ce seul exemple suffit pour montrer le manque d'exactitude et l'impuissance du procédé de transformation exposé au § 5. Le procédé Lagrange peut d'abord paraître préférable, parce qu'il ne conduit du moins pas à cette difficulté de constantes étrangères; mais il n'est pas plus exact, puisqu'il ne résout même pas exactement le cas particulier qui précède, et auquel il s'applique pourtant avec facilité. D'ailleurs, dans la supposition qu'il soit irréprochable, il ne suffirait déjà plus pour traiter le cas analogue de

$$V = p^2 + 2mp \,.\, y - n^2 \,.\, y^2,$$

au sujet duquel Lagrange ne parvient à aucune conclusion, parce qu'alors la fonction η est d'une détermination presque impossible. Il est vrai qu'en remplaçant de nouveau l'inéquation par l'égalité (II), le η, qui répond à $-n^2$, n'est pas plus difficile que pour le premier cas de $+n^2$. Mais à quoi bon un procédé qui, pour une même courbe, mène indistinctement au *vrai* et au *faux* et qui introduit des constantes étrangères à la question? Du reste la méthode d'intégration ordinaire, en la supposant possible, est sujette aussi à cet inconvénient d'introduire au moins une constante qui ne se trouverait pas dans l'équation de la courbe, et qui exercerait une influence sur la nature et sur l'existence de l'extrême grandeur : c'est ce qui est impossible.

Eu égard à ce qui vient d'être exposé, il me paraît inopportun de faire connaître les moyens de généraliser le procédé du § 3 pour le cas où V est fonction de x, y, p, q : c'est ce que fait Jacobi dans le *Journal* de Crelle, t. XVII, et dans celui de M. Liouville, t. III. M. Delaunay a présenté la même extension au cas des intégrales doubles. Ce qui doit nous préoccuper, c'est de découvrir un procédé au moins exact et praticable, propre avant tout à la discussion des principaux faits historiques qui se rattachent au calcul des variations, tel que Lagrange et Euler l'ont conçu.

§ 4. — *Recherche des conditions de l'existence des extrêmes grandeurs.*

En reportant notre attention sur la question du § 2 et sur les résultats et données qui s'y rattachent, nous voyons que l'équation indéfinie, qui provient de $\delta j = 0$, savoir :

$$N - \frac{1}{dx} d \,.\, P = 0,$$

est propre à fournir par l'intégration p en y ou y en p; de sorte que l'on pourrait substituer toutes les variables en fonction d'une seule dans chaque quantité N, P. Mais je suppose, afin d'avoir la plus grande simplicité dans les calculs, que l'on fasse seulement la substitution de y en p ou de p en y, ce qui suffira pour notre but, parce que nous supposerons toujours $\delta x = 0$ dans la valeur de $2\Delta j$; ce qui conduit à la forme de l'équation (a) du § 2.

Cette hypothèse n'exerce aucune influence sur la forme de l'équation indéfinie et ne nuit pas à la généralité de la solution, tant qu'on opère entre des limites fixes, ce qui remplit identiquement l'équation aux limites; c'est ce que nous supposerons constamment, dans le but de concentrer toute notre attention sur la partie essentielle, sur la difficulté unique de la question.

Soit N_1 ce que devient N, quand on y remplace la valeur de p en y, donnée par l'une des transformées de $N - \frac{1}{dx} dP = 0$; et soit P_1 ce que devient P, quand on y remplace la variable y par sa valeur en p, fournie par la même transformée; il suit de cette désignation que si N renferme à la fois les variables x, y, p, la quantité N_1 pourra encore renfermer les deux variables x, y à la fois; et que de même P_1 pourra encore renfermer x aussi bien que p; mais en tout cas N_1 renferme nécessairement l'ordonnée y, et P_1 comprend de même p. Il est indifférent que l'abscisse x se trouve ou ne se trouve pas comprise dans N_1 et P_1, puisqu'elle passe pour constante, en vertu de l'hypothèse $\delta x = 0$, quand on différentie suivant la caractéristique δ. Ainsi N_1 et P_1 ne sont variables, à ce point de vue, que parce qu'elles renferment l'une y et l'autre p; il serait donc inutile et même inopportun de vouloir éliminer x de N_1 et P_1, quoique cette élimination puisse se faire dans le cas où l'on peut remonter par l'intégration jusqu'à l'équation entre (x, y) mêmes. Ces notions et ces désignations étant bien saisies, nous aurons évidemment

$$\delta . N_1 = \frac{dN_1}{dy} \cdot \delta y;$$

mais l'équation

$$N_1 = N$$

peut être prise comme identique, si je considère dans N la quantité p comme une fonction de y, donnée par la transformée de $N-\frac{1}{dx}dP=0$; je dois donc avoir aussi

$$\delta . N_1=\frac{dN}{dy}\cdot\delta y+\frac{dN}{dp}\delta p \text{ (*)},$$

et cette manière d'écrire la valeur de δN_1 est seule admissible, parce que seule elle exprime que (y, p) sont des *indépendantes relatives;* mais il ne s'ensuit nullement qu'il y ait indépendance absolue; et quoique l'on exprime ainsi l'indépendance relative entre y, p, on n'en exclut pas la dépendance de forme analytique

$$\delta p=\frac{d . \delta y}{dx}=\frac{d\omega}{dx} \quad \text{pour} \quad \delta y=\omega.$$

En égalant la dernière valeur de δN_1 à la première, on obtient

$$\frac{dN}{dy}\delta y+\frac{dN}{dp}\delta p=\frac{dN_1}{dy}\cdot\delta y \dots (1),$$

et l'on trouverait de même

$$\frac{dP}{dp}\delta p+\frac{dP}{dy}\delta y=\frac{dP_1}{dp}\cdot\delta p \dots (2);$$

or, comme la valeur de $2\Delta j$ de (a) du § 2 peut se mettre sous la forme

$$\left.\begin{aligned}2\Delta j=&\int_a^{a'}\left(\frac{dN}{dy}\delta y+\frac{dN}{dp}\delta p\right)\delta y . dx\\ &+\int_a^{a'}\left(\frac{dP}{dp}\delta p+\frac{dP}{dy}\delta y\right)\delta p dx\end{aligned}\right\} \dots (3)$$

(*) Mais il ne serait pas exact de faire

$$\delta . N_1=\frac{dN}{dy}\delta y+\frac{dN}{dp}\cdot\frac{dp}{dy}\cdot\delta y,$$

parce que cela supposerait que δp a avec δy le même rapport que celui de dp à dy; or ceci serait contraire à la notion primordiale des variations, qui n'exige entre δp, δy, d'autre condition que celle-ci : $\delta p=\frac{d\omega}{dx}$ pour $\delta y=\omega$.

elle devient, en vertu des équations (1, 2),

$$2\Delta j = \int_{a}^{a'} \left(\frac{dN_1}{dy}\,\delta y^2 + \frac{dP_1}{dp} \cdot \delta p^2 \right) dx \ldots (4).$$

Voilà donc la valeur de Δj ramenée à une simple forme binôme pour le cas fondamental et élémentaire de

$$V = f(x, y, p).$$

Pour mieux concevoir la dépendance analytique entre δp, δy, prenons $\delta y = \omega = i.\, \psi(x)$, i étant infiniment petit comme dx; il en résulte $\delta p = i.\, \psi'(x)$: $\psi(x)$ marque une fonction arbitraire de x, et $\psi'(x)$ sa dérivée; de cette façon la formule (4) peut se mettre aussi sous la forme

$$2 \cdot \Delta \cdot j = i^2 \cdot \int_{a}^{a'} \left(\frac{dN_1}{dy} \cdot \psi^2 + \frac{dP_1}{dp} \cdot \psi'^2 \right) dx \ldots (5).$$

Remarque. — Si jusqu'à ce jour les géomètres n'ont pas eu l'idée de s'engager dans une voie semblable à celle que nous venons d'ouvrir, voie qu'il leur aurait été si facile de parcourir, cela nous semble provenir d'une espèce de fausse analogie que l'on admettait tacitement entre le cas actuel et la théorie ordinaire de l'extrême grandeur d'une fonction U :

$$U = f(a, b, c \ldots p, q \ldots)$$

de certaines constantes a, b, c et de deux ou de plusieurs variables indépendantes p, q. On sait que pour rendre U *maximum* ou *minimum*, on doit avoir

$$\frac{dU}{dp} = 0, \quad \frac{dU}{dq} = 0,$$

$$\frac{d^2U}{dp^2}, \quad \frac{d^2U}{dq^2}$$

de même signe et

$$\frac{d^2U}{dp^2} \cdot \frac{d^2U}{dq^2} > \left(\frac{d^2U}{dpdq} \right)^2;$$

car moyennant les dernières conditions, la quantité

$$2\Delta U = \frac{d^2U}{dp^2}\,dp^2 + 2\,\frac{d^2U}{dpdq}\,dp\,.\,dq + \text{etc...}$$

ne saurait changer de signe, quelles que soient les quantités virtuelles dp, dq... en grandeur et en signes. Or pour maintenir l'indépendance absolue entre dp, dq, il n'est pas permis de faire usage des conditions $\frac{dU}{dp} = 0$, $\frac{dU}{dq} = 0$, ou de l'une d'elles seulement, pour en déduire q en p et dq en dp, dans le but de ramener le $\Delta\,.U$ à une forme plus simple. Donc, en vertu de cette indépendance de p, q, il faut concevoir la valeur trinôme du $\Delta\,.U$, formée de la même manière que si les égalités $\frac{dU}{dp}$, $\frac{dU}{dq} = 0$ n'avaient pas lieu. Celles-ci sont donc uniquement destinées à faire connaître les valeurs des variables pour lesquelles la fonction U peut devenir une extrême grandeur; mais il n'y a certes aucune raison *à priori* à alléguer et pour laquelle le Δj puisse et doive conserver une forme trinôme analogue à celle du $\Delta\,.\,U$. Et puisqu'il est prouvé que cette forme se ramène à la forme binôme de l'équation (4) ou (5), d'après une marche conforme à l'esprit même de la définition des variations, il devient clair que l'idée de Legendre, Lagrange, etc., d'opérer de prime abord sur la forme trinôme de Δj n'est pas heureuse et qu'elle n'a pu qu'engager les géomètres dans une voie sans issue; de plus, avant de chercher à la partager en deux parties, l'une intégrée et l'autre non intégrée, mais en elle-même positive ou négative, il fallait examiner si la forme du Δj même ne pouvait se simplifier, et c'est ce qu'une fausse analogie a empêché de faire.

L'analogie véritable qui existe entre les deux cas n'est pas du tout une analogie de formules : c'est une ressemblance d'idées. Elle consiste à maintenir l'indépendance des variations des variables relatives et l'indépendance des différentielles des variables indépendantes.

La première condition se traduit suffisamment par la formule

$$\delta N\,. = \frac{dN}{dy}\,\delta y + \frac{dN}{dp}\,\delta p.$$

La seconde condition revient à ne faire usage d'aucune des conditions $\frac{dU}{dp}$, $\frac{dU}{dq} = 0$, pour en déduire dp en dq et le reporter dans la valeur du ΔU. Mais si nous ne pouvons employer à ce point de vue aucune des conditions déduites de $dU = 0$, il n'y a qu'une fausse analogie qui, *à priori*, puisse nous porter à admettre gratuitement que l'usage de l'équation $\delta j = 0$ nous est interdit pour apprécier le signe du Δj transformé ou non transformé. Après tout, pour apprécier le signe du ΔU, il faut bien que nous fassions usage des équations fournies par $dU = 0$; car nous en déduisons p, q, pour les substituer dans $\frac{d^2U}{dp^2}$, etc., et pour en conclure finalement le signe de ΔU.

Pour apprécier, au contraire, le signe du Δj, nous commençons par faire usage des transformées de l'équation $\delta.j = 0$, afin d'en déduire N_1 et P_1, ce qui amène la réduction de Δj à la forme de l'équation (4) ou (5); et de là on conclut ensuite le signe de Δj, d'une façon certes plus facile que de toute autre manière, qui serait indépendante de cette transformation préalable et qui laisserait la question indécise.

§ 5.

La condition d'un signe commun aux deux dérivées $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$ est *nécessaire* et *suffisante* pour garantir l'existence de l'extrême grandeur de l'intégrale définie j, dont on a égalé la variation à zéro.

Pour l'existence du *minimum*, par exemple, le $\Delta.j$ doit conserver une valeur positive, quelles que soient dans l'équation (5) les valeurs des fonctions ψ et ψ'; ainsi α désignant une valeur de x qui annule $\psi'(\alpha)$, sans annuler $\psi(\alpha)$, il faut que $\frac{dN_1}{dy}$ soit positif pour $x = \alpha$, partant pour une valeur quelconque de x, comprise entre $x = a$, $x = a'$. De même α' étant la valeur de x qui annule $\psi(\alpha')$, sans annuler en même temps $\psi'(\alpha')$, et Δj devant avoir une valeur positive par hypothèse, on voit par (5) que $\frac{dP_1}{dp}$ doit être positif pour $x = \alpha'$, partant positif dans toute l'étendue de $x = a$, $x = a'$; car on peut d'abord admettre, comme on le fait dans ce raisonnement, que chaque coefficient dérivé $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$, conserve le même signe dans l'intervalle $a' - a$; donc pour le *minimum*, il est au moins nécessaire que ces coefficients soient *positifs*, et *négatifs* pour le *maximum*.

Il est clair aussi que cette condition d'un signe commun est suffisante, car la valeur de Δj ne saurait changer de signe dans l'étendue $a' - a$, dès que les deux coefficients ont constamment le même signe entre les limites a, a'.

Remarque I. — L'extrême grandeur est impossible et n'existe pas, quand les signes de $\frac{dN_1}{dp}$, $\frac{dP_1}{dp}$ sont contraires dans toute l'étendue $a' - a$.

Remarque II. — Quand les deux dérivées $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$, étant d'abord de même signe dans un premier intervalle d'abscisse $\alpha - a$, prennent un signe contraire dans le second intervalle partiel $a' - \alpha$, il y a extrême grandeur d'une espèce entre les limites $x = a$, α, et de l'espèce contraire entre $x = \alpha$, a'.

Remarque III. — Quand $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$ ont d'abord même signe dans l'étendue $\alpha - a$, pour devenir de signes contraires, dans celle $\alpha' - \alpha$, et pour revenir enfin au même signe à la fois, mais contraire à celui du premier cas, dans une étendue $a' - \alpha'$, il y a extrêmes grandeurs d'espèce différente dans les deux étendues extrêmes $\alpha - a$, $a' - \alpha'$; mais l'intervalle intermédiaire $\alpha' - \alpha$ n'en admet aucune. Du reste, ce que l'on conçoit ici comme possible abstraitement doit être vérifié par la géométrie.

§ 5^{bis} *autrement.* — Pour mettre les conclusions précédentes à l'abri de toute objection, démontrons-les d'une autre manière.

Si dans la valeur générale de $2\Delta j$, je substitue dans N, P la valeur de p en fonction de y, N deviendra ce que nous nommons N_1, et P devient une fonction P_2 de y; on en déduit

$$\frac{dP_2}{dp}\,\delta p = 0, \qquad \frac{dN_1}{dp}\cdot\delta y\,\delta p = 0$$

et

$$2\Delta\,.\,j = \int_a^{a'} \frac{dN_1}{dy}\,.\,\delta y^2\,.\,dx.$$

Cela exige que $\frac{dN_1}{dy}$ soit *négatif* pour le *maximum*, et *positif* pour le *minimum*. Mais en faisant la substitution de y en p, on trouvera

$$2 \Delta j = \int_a^{a'} \frac{dP_1}{dp} \,.\, \delta p^2 \,.\, dx\,;$$

donc $\frac{dP_1}{dp}$ doit aussi être négatif pour le *maximum* et positif pour le *minimum*. Il en résulte donc que l'existence de l'extrême grandeur exige que $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$ soient de même signe, etc.

§ 6. — *Application à quelques exemples.*

Reprenons d'abord l'exemple de Lagrange

$$V = p^2 + 2mpy + n^2 y^2,$$

qui donne l'équation

$$y = A \,.\, e^{nx} + B \,.\, e^{-nx},$$

et la relation entre p, y

$$n^2y^2 - p^2 = 4n^2 \,.\, A \,.\, B.$$

$$N = 2mp + 2n^2y, \quad P = 2p + 2m \,.\, y;$$

$$N_1 = 2n^2y + 2m \,.\, \sqrt{n^2y^2 - 4n^2 \,.\, AB}$$

$$P_1 = 2p + \frac{2m}{n} \,.\, \sqrt{p^2 + 4n^2 \,.\, A \,.\, B}\,;$$

de là résulte par les dérivées

$$\frac{dN_1}{dy} = 2n^2 + \frac{2m \,.\, n^2 \,.\, y}{\sqrt{n^2y^2 - 4ABn^2}}$$

$$\frac{dP_1}{dp} = 2 + \frac{2m}{n} \frac{p}{\sqrt{p^2 + 4n^2AB}} \,.$$

Avant que de rechercher la nature de chaque coefficient et le changement de signe qu'il éprouve, il faut d'abord se fixer sur la nature même des constantes A, B d'intégration. (a, b), (a', b') désignant les coordonnées des deux points fixes par lesquels la courbe doit passer, et entre lesquels $\int V\,dx$ doit devenir une extrême grandeur, nous aurons

$$\begin{aligned} b &= \mathrm{A} \, . \, e^{na} + \mathrm{B} \, . \, e^{-na}, \\ b' &= \mathrm{A} \, . \, e^{na'} + \mathrm{B} \, . \, e^{-na'}, \end{aligned}$$

conditions d'où résultent les valeurs de A, B,

$$\mathrm{A} = \frac{b' e^{na'} - b \, . \, e^{na}}{e^{na'} - e^{na}},$$

$$\mathrm{B} = e^{na} \, . \left[b - e^{na} \, . \, \frac{b' \, . \, e^{na'} - b \, . \, e^{na}}{e^{na'} - e^{na}} \right].$$

En prenant a, b, a', b' positifs et $a' > a$, $b' > b$, on voit que la constante A est essentiellement positive; si donc on veut que la courbe soit du genre de la chaînette, il faut que la constante B soit aussi positive; ce qui exige entre a, b, a', b', n l'inéquation de condition

$$(b) \ldots\ldots b > e^{na} \, . \, \frac{b' \, . \, e^{na'} - b \, . \, e^{na}}{e^{na'} - e^{na}} \, .$$

Ainsi n étant une donnée prescrite, on ne peut plus faire passer une chaînette de paramètre n par deux points pris au hasard; il faut, au contraire, choisir ceux-ci de façon que l'inéquation en b soit satisfaite; dès lors la courbe demandée est une chaînette.

Mais si l'inégalité obtenue subsistait en sens contraire, B deviendrait négatif pour A positif, et la courbe changerait de nature. Cela étant posé, admettons d'abord le premier cas de la chaînette, qui suppose A, B positifs, partant l'inégalité (b) entre a, a', b, b', n. Comme $p = n\mathrm{A}e^{nx} - n\mathrm{B}e^{-nx}$, on reconnaît aisément qu'à partir de l'abscisse,

$$x_1 = \frac{1}{2n} \cdot \log \left(\frac{\mathrm{B}}{\mathrm{A}} \right),$$

pour laquelle $p = 0$, et en allant dans le sens des x positifs, cette quantité est constamment positive et croît indéfiniment avec x. Donc comme l'ordonnée y est toujours positive, il en résulte que les dérivées de N_1, P_1, qu'on peut écrire ainsi

$$N'_1 = \frac{dN_1}{dy} = 2n^2\left(1 + \frac{m \cdot y}{p}\right)$$

$$P'_1 = \frac{dP_1}{dp} = 2\left(1 + \frac{m}{n^2} \cdot \frac{p}{y}\right)$$

sont à la fois positives dans la même étendue d'abscisse, à partir de x_1, si nous supposons le nombre m d'abord positif, donc il y a *minimum* de $\int V dx$ entre les limites a, a', et pourvu que l'on prenne

$$a > x_1 = > \frac{1}{2n} \log \frac{B}{A} \ldots. (c),$$

le *minimum* est toujours garanti entre $x = a$, a'. Mais on voit que ces limites ne sont pas arbitraires dans leurs données, qui doivent d'abord satisfaire à la condition (b), et ensuite à la condition (c), qui revient à cette autre forme

$$a > \frac{1}{n} \cdot \log \cdot \left(\frac{b}{A} - e^{na}\right) \ldots. (C),$$

et la condition (c) ne saurait être impossible, puisque B, A sont de même signe.

Pour exprimer les autres circonstances de la question, qui se présentent en deçà de la limite d'abscisse x_1, il faut voir à quels termes chaque quantité N′, P′ change de signe. En désignant par $-p'$, la valeur de p en deçà de x_1, nous aurons à partir de ce point,

$$N'_1 = 2n^2\left(1 - m \cdot \frac{y}{p'}\right);$$

donc N'_1 devient négatif pour

$$p'^2 < m^2 y^2$$

ou pour

$$(n^2 - m^2)\, y^2 - 4AB \cdot n^2 < 0;$$

ce qui arrive 1° pour toute valeur négative de p de $p' = 0$ jusqu'à $p' = \infty$, si l'on a $m > n$; mais si l'on a $m < n$, cela aura seulement lieu à partir de la valeur y_2 de y :

$$y_2 = \frac{2 . n . \sqrt{A . B}}{\sqrt{n^2 - m^2}} .$$

jusqu'à la moindre valeur y_1 de y qui répond à $p' = 0$:

$$y_1 = 2 . \sqrt{A . B}$$

tandis que pour $m > n$, N'_1 est négatif de y_1 jusqu'à $y = \infty$.

Quant à P'_1, qu'on peut mettre sous la forme

$$P'_1 = 2 . \left(1 - \frac{m}{n^2} \cdot \frac{p'}{y}\right)$$

dans le même cas de $p = -p'$, on voit que pour avoir une valeur négative, il faut l'inéquation

$$n^4y^2 - m^2p'^2 < 0$$

ou

$$n^2y^2 - m^2y^2 + 4A . B . m^2 < 0.$$

Il est visible que P'_1 ne peut devenir négatif pour $m < n$, tandis que N'_1 le devient de y_1 à y_2; mais quand $m > n$, on aura P'_1 négatif à partir de l'ordonnée y_3 :

$$y_3 = \frac{2m . \sqrt{A \; B}}{\sqrt{m^2 - n^2}}$$

jusqu'à une limite infinie de y.

Les conclusions à déduire de là sur la nature de l'extrême grandeur sont manifestes :

$$m > n.$$

Dans le cas de $m > n$, N'_1, P'_1 étant tous deux négatifs à la fois dans l'intervalle

$$y = y_3, \infty ,$$

l'intégrale $\int VAx$ est un *maximum* entre deux points quelconques de la chaînette ayant des ordonnées l'une $> y_3$ et l'autre

$< \infty$; mais l'extrême grandeur est impossible dans l'intervalle d'ordonnées $y_3 - y_1$ puisque dans cette étendue P'_1 reste positif, et que $N'_1\, y$ est déjà négatif :

$$m < n.$$

Puisque pour $m < n$, P'_1 conserve une valeur positive dans toute l'étendue des valeurs négatives de p, tandis que N'_1 continue seulement à rester positif de $y = y_2$ jusqu'à $y = \infty$, il s'ensuit qu'il y a dans ce cas *minimum* dans tout l'intervalle de y_2 à $y = \infty$, tandis que l'extrême grandeur est impossible de y_1 à y_2, où N'_1 est négatif et P'_1 positif.

L'hypothèse de m négatif, m^2 étant $>$ ou $< n^2$ ne pouvant que reproduire les mêmes faits dans un ordre différent, il est inutile de nous y arrêter. Ce qui précède suffit pour montrer les imperfections et le manque d'exactitude de la méthode ordinaire, même modifiée et perfectionnée; car elle nous apprend au plus qu'il y a un *minimum* entre deux limites fixes absolues; mais elle ne nous apprend pas que ces limites sont soumises à des restrictions, et elle nous renseigne encore moins sur ce qui se passe en dehors de ces limites et dans une partie quelconque du cours de la courbe.

§ 6^{bis}. — Jusqu'ici nous avons seulement examiné le cas de A, B positifs à la fois, ce qui amène entre les données l'inéquation (b). Reste à voir ce qui arrive dans le cas où A, B ont des signes contraires; dès lors la courbe change de nature et cesse d'être une chaînette : cela suppose entre les coordonnées a, b, a', b', l'inéquation

$$b \,.\, e^{-na} < \frac{b' \,.\, e^{na'} - b\;\; e^{na}}{e^{na'} - e^{na}} \ldots (b') :$$

mais les valeurs de A, B seront toujours fournies par les équations mêmes du premier cas. Le coefficient

$$p = n \,.\, (\mathrm{A}e^{nx} - \mathrm{B} \,.\, e^{-nx})$$

ne saurait plus devenir négatif; mais l'ordonnée y pourra maintenant changer de signe en passant par 0 : x_1 marquant l'abscisse correspondante à $y = 0$, on aura

$$x_1 = \frac{1}{2n} \log \left(\frac{-\mathrm{B}}{\mathrm{A}}\right) = \frac{1}{2n} \log \frac{\mathrm{B}'}{\mathrm{A}} \cdot$$

Il est entendu que les données sont telles que A est positif; nous conserverons aussi m comme positif $> n$ ou $< n$.

En vertu de la nature actuelle de p, y, nous voyons que dans la région des y positifs, les quantités N'_1, P'_1 sont à la fois positives, partant que le *minimum* a lieu pour $\int V dx$ entre deux points quelconques de la courbe dont les abscisses sont $> x_1$ et $< \infty$; mais entre les limites fixes assignées a, a', b, b', qu'il faut placer dans cette région, on doit néanmoins maintenir l'inéquation (b'), requise pour fixer la nature de la courbe.

La question restreinte à des limites fixes quelconques est donc résolue complétement; et il est visible que si les données-limites, prises au hasard, satisfont à l'inéquation (b), l'arc courbe entre les deux points pour lesquels $\int V dx$ devient un *minimum*, est l'arc de chaînette; et que si ces données remplissent l'inéquation (b'), l'arc demandé appartient à la courbe

$$y = Ae^{nx} - B' . e^{-nx}.$$

Si les données ramènent l'inéquation (b) ou (b') à une égalité, l'un et l'autre arc courbe jouira encore de la même propriété; et, en effet, par suite de l'hypothèse actuelle $B = -B' = 0$, les deux arcs se confondent en un seul, appartenant à la courbe logarithmique

$$y = A . e^{nx}.$$

Il reste à examiner ce qui a lieu en dehors des limites fixes d'intégration, pour la courbe plus générale

$$y = A . e^{nx} - B' . e^{-nx},$$

laquelle donne la relation en p, y,

$$n^2y^2 - p^2 = - 4n^2 . A . B'.$$

En deçà de la limite x_1 des abscisses, l'ordonnée y devient négative : $y = -y'$, et les dérivées N'_1, P'_1 prennent la forme

$$N'_1 = 2n^2 \left(1 - m . \frac{y'}{p}\right), \quad P'_1 = 2 \left(1 - \frac{m}{n^2} \cdot \frac{p}{y'}\right).$$

Ainsi N'_1 devient négatif dès qu'on a $p - my' < 0$, ou bien

$$(n^2 - m^2)\,y'^2 + 4n^2 . A . B' < 0,$$

ce qui ne saurait jamais avoir lieu pour $m < n$ ou $= n$.

Donc dans cette hypothèse de m *la dérivée N'_1 ne saurait devenir négative;* mais pour $m > n$, N'_1 devient négatif à partir de la valeur y'_1 de y' :

$$y'_1 = \frac{2n . \sqrt{A . B'}}{\sqrt{m^2 - n^2}}$$

et dans toute l'étendue d'ordonnées de y'_1 jusqu'à $y' = \infty$.

Pour avoir, en second lieu, P'_1 négatif, il faut la condition

$$n^4 . y'^2 - m^2 . p^2 < 0,$$

ou bien :

$$(n^2 - m^2)\,y'^2 - 4m^2 . A . B' < 0,$$

ce qui, pour $m < n$, aura lieu de $y' = 0$ jusqu'à y'_2 donné par l'équation

$$y'_2 = \frac{2m . \sqrt{A . B'}}{\sqrt{n^2 - m^2}},$$

tandis que de y'_2 à $y' = \infty$, P'_1 redevient positif. Ainsi *pour $m < n$,* P'_1 est négatif dans l'intervalle $y = 0$, $- y'_2$, et positif de $y = - y'_2$ jusqu'à $y = - \infty$.

Pour $m > n$, P'_1 est négatif dans toute l'étendue des ordonnées négatives.

Les conclusions à en déduire, quant à l'extrême grandeur de $\int V dx$, entre deux points quelconques de la courbe sont manifestes :

1° Pour $m < n$, les deux dérivées N'_1, P'_1 sont à la fois positives entre les limites y'_2 et $y' = \infty$, et il y a *maximum* de l'intégrale prise entre deux limites quelconques d'ordonnées intermédiaires entre y'_2, $y' = \infty$; mais l'extrême grandeur est impossible entre celles $y = 0$, $y = - y'_2$, parce que dans cet intervalle N'_1 est positif et P'_1 négatif.

2° Pour $m > n$, N'_1 est positif entre

$$y' = 0, y' = y'_1,$$

mais négatif pour les $y' > y'_1$, tandis que P'_1 est reconnu négatif dans toute l'étendue des ordonnées négatives; dans l'intervalle de

$$y = -y'_1, y = -\infty.$$

N'_1 et P'_1 étant négatifs à la fois, il y a *maximum* de l'intégrale pour deux points limites quelconques, placés sur la courbe dans la région des y négatifs; mais l'extrême grandeur est impossible dans l'intervalle

$$y = 0, \ -y'_1,$$

puisque $N'_1 y$ est positif et P'_1 négatif.

Il est aisé de voir que, pour $m = n$, N'_1 reste constamment positif, tandis que P'_1 devient négatif dans toute l'étendue des y négatifs; de sorte que l'extrême grandeur est impossible dans cette étendue.

§ 7.

Soit, en second lieu,

$$V = p^2 + 2mpy - n^2 . y^2;$$

la courbe en coordonnées rectangles devient

$$y = \frac{\alpha}{n} \cdot \sin(nx + \beta),$$

α, β désignant les constantes d'intégration. La relation entre y, p est

$$n^2 y^2 + p^2 = \alpha^2,$$

ce qui donne pour les dérivées N'_1, P'_1 de N_1 et P_1 :

$$N'_1 = -2 . n^2 . \left(1 + m . \frac{y}{p}\right), \quad P'_1 = 2\left(1 - \frac{m}{n^2} \cdot \frac{p}{y}\right).$$

Comme la nature de la courbe actuelle ne change pas avec le signe des constantes α, β, les coordonnées des points-limites ne sont soumises à aucune équation de condition.

L'ordonnée y pourra être positive ou négative pour une abscisse uniquement positive ou négative.

La quantité p aura deux valeurs égales, mais contraires pour deux ordonnées égales numériques. Ainsi les deux dérivées N'_1, P'_1 peuvent être positives ou négatives, selon la région de la courbe que l'on considère.

Pour fixer les idées, nous supposerons m, α, β positifs.

1° Dans la partie courbe, qui donne à p, y des signes opposés, y étant, par exemple, positif et p négatif, $p = -p'$, la quantité P'_1 est constamment positive, tandis que la quantité N'_1 ne l'est qu'à la condition d'avoir

$$1 + m \cdot \frac{y}{p} = 1 - m \cdot \frac{y}{p'} < 0,$$

ce qui exige que l'on ait $p'^2 < m^2 y^2$; donc y ne doit pas tomber au-dessous d'une valeur limite y_1 donnée par l'équation

$$y_1 = \frac{\alpha}{\sqrt{m^2 + n^2}}, \quad y > y_1.$$

Donc, dans un certain intervalle du moins, les quantités N'_1, P'_1 étant positives à la fois, il y a *minimum* de $\int V dx$; mais cet intervalle existe-t-il, et quelle en est l'étendue? Comme l'équation en x, y donne

$$p = \alpha . \cos (nx + \beta)$$

et, que, pour y positif, p doit avoir une valeur négative $-p'$, il faut que l'on ait d'abord

$$nx + \beta > \frac{\pi}{2} \text{ et } < \pi;$$

mais cet intervalle dans le sens des x est trop fort, *parce que*, pour des valeurs de $nx + \beta$ très-proches de π, on aurait pour y des valeurs positives moindres que y_1, et qu'évidemment on doit s'arrêter à l'abscisse x, qui répond à l'ordonnée y_1; donc l'intervalle demandé répond à des limites d'abscisses, x_0 et x_1, données par les équations

$$nx_0 + \beta = \frac{\pi}{2}, \qquad nx_1 + \beta = \frac{\pi}{2} + \text{arc}\left(\sin = \frac{n}{\sqrt{m^2 + n^2}}\right).$$

Pour deux points quelconques de la courbe, compris dans cet intervalle, la quantité $\int \mathrm{V}dx$ est un *minimum.*

2° Soit x_2 l'abscisse de l'intersection première de la courbe avec l'axe des x; en avançant de x_1 vers x_2, on a l'ordonnée y constamment positive, mais p devient négatif; ce qui s'exprime en écrivant $p = -p'$; donc N'_1 est *négatif*, tandis que P'_1 est toujours *positif*; de plus, à partir de

$$y = 0, \quad \text{ou de} \quad x_2,$$

donné par l'équation

$$nx_2 + \beta = \pi,$$

l'ordonnée devient négative $y = -y'$, tandis que p a une valeur positive, qui se maintient telle jusqu'à $y' = \frac{\alpha}{n}$, où $p = o$; de là il est aisé de voir que N'_1 se maintient négatif et d'un signe contraire à P'_1 jusqu'à la valeur d'ordonnée y'_1 de l'équation

$$y_1' = \frac{\alpha}{\sqrt{n^2 + m^2}}$$

à laquelle répond l'abscisse x_3 donnée par l'égalité

$$nx_3 + \beta = \text{arc}\left(\sin = -\frac{n}{\sqrt{n^2 + m^2}}\right).$$

Nous avons donc ainsi un *second* intervalle des x : $x_3 - x_1$, dans lequel l'intégrale proposée *n'admet pas d'extrême grandeur.*

3° Dans l'intervalle de y'_1 à y'_2,

$$y'_2 = \frac{m\alpha}{n\sqrt{n^2 + m^2}},$$

ce qui suppose $m > n$, on a toujours $y = -y'$, $p = -p'$, partant N'_1 négatif; il en est de même de P'_1, parce que l'on a dans ce cas

$$1 - \frac{m}{n^2} \cdot \frac{p'}{y'} < 0.$$

L'abscisse x_4 correspondante à y'_2 aura une valeur

$$n \cdot x_4 + \beta = \text{arc}\left(\sin = -\frac{m}{\sqrt{n^2+m^2}}\right),$$

cet arc étant à prendre supérieur à celui $nx_3 + \beta$. *Donc dans l'intervalle de x_3 à x_4, il y a maximum*, les limites étant, pour l'intégration, intermédiaires à x_3 et x_4.

4° De y'_2 à l'ordonnée *maxima*, $y' = \frac{\alpha}{n}$, N'_1 reste négatif, mais P'_1 devient positif, et cette opposition de signe persiste de $y' = \frac{\alpha}{n}$ jusqu'au second y'_2, qui, dans les sens des x, succède à $y' = \frac{\alpha}{n}$: or, si l'on nomme x_5 l'abscisse de cette seconde ordonnée y'_2, on aura évidemment

$$\sin(nx_5 + \beta) = \sin(nx_4 + \beta),$$

partant

$$nx_5 = nx_4 + 2\pi,$$

et, dans l'intervalle de x_4 à x_5 ou de y'_2 à $\frac{\alpha}{n}$ et de là à y'_2, il n'y a pas de grandeur extrême.

5° A partir de x_5 ou du dernier y'_2, les dérivées N'_1, P'_1 sont à la fois négatives, d'abord jusqu'à $y' = 0$ et l'abscisse x_6 de l'équation

$$nx_6 + \beta = 2\pi,$$

et se maintiennent telles jusqu'à une ordonnée-limite positive

$$y = \frac{m\alpha}{n \cdot \sqrt{n^2+m^2}},$$

x_7 marquant l'abscisse correspondante, on aura

$$nx_7 + \beta = \text{arc}\left(\sin = \frac{m}{\sqrt{n^2+m^2}}\right) + 2\pi;$$

nous avons ainsi un *cinquième intervalle* $x_7 - x_5$ qui répond à l'ordonnée initiale

$$y = -\frac{m\alpha}{n.\sqrt{\ldots}}$$

et à l'ordonnée terminale

$$y = +\frac{m\alpha}{n.\sqrt{\ldots}},$$

dans lequel il y a maximum.

6° De $y = \frac{m.\alpha}{n.\sqrt{\ldots}}$ jusqu'à $y = \frac{\alpha}{n}$, N'_1 est négatif, P'_1 est positif, et il n'y a pas extrême grandeur. En nommant x_8 l'abscisse correspondante à la plus grande ordonnée, on obtient

$$\sin(nx_8 + \beta) = 1;$$

et comme $nx_8 + \beta$ doit surpasser $nx_7 + \beta$, il faut qu'il soit au moins supérieur à 2π de $\frac{1}{2}\pi$, ce qui donne

$$n.x_8 + \beta = \frac{5}{4}.2\pi. = \frac{5}{2}\pi.$$

Le sixième intervalle exprimé en abscisses est donc $x_8 - x_7$, *et il n'admet pas d'extrême grandeur.*

7° De $y = \frac{\alpha}{n}$ jusqu'à $y = \frac{\alpha}{\sqrt{n^2 + m^2}}$, N'_1, P'_1 sont positifs à la fois. Soit x_9 l'abscisse correspondante à la dernière ordonnée; comme $nx_9 + \beta$ doit surpasser $nx_8 + \beta$, on doit prendre dans l'équation

$$nx_9 + \beta = \text{arc}\left(\sin = \frac{n}{\sqrt{m^2 + n^2}}\right)$$

l'arc du second membre supérieur à $\frac{5}{4}2\pi$, et tel néanmoins que son sinus ne devienne pas négatif.

Ainsi le septième intervalle est $x_9 - x_8$, *et il admet de nouveau un minimum* pour l'expression $\int V dx$, étendue à des limites quelconques intermédiaires à x_8, x_9.

La discussion de la question étant complète, sauf le cas de $m < n$, auquel il serait peu utile de s'arrêter, il nous reste à examiner quelles conditions relatives aux points-limites doivent être remplies pour que l'extrême grandeur ait lieu et qu'elle soit d'une espèce désignée. Pour fixer les idées, demandons exclusivement un *minimum* entre les deux points limites :

$$(a,\ b),\ (a',\ b').$$

Comme la courbe obtenue $n\,.\,y = \alpha.\ \sin\ (nx + \beta)$ admet un intervalle à *minima* qui se reproduit périodiquement, en avançant dans le sens des x, on voit que la question est susceptible de diverses solutions. Bornons-nous à la recherche de la solution qui répond au premier intervalle de $x_1 - x_0$ ou de $y = \frac{\alpha}{n}$ à $y = \frac{\alpha}{\sqrt{n^2 + m^2}}$.

D'abord il est clair, d'après la loi des ordonnées dans cet intervalle, que si l'on prend $a' > a$, on doit, au contraire, faire $b' < b$; ainsi $(a,\ b,\ a',\ b')$ ne peuvent pas être pris au hasard. On calculera les constantes α, β par les équations

$$\begin{aligned} n\,.\,b &= \alpha\,.\,\sin\,(na + \beta) \\ n\,.\,b' &= \alpha\,.\,\sin\,(na' + \beta), \end{aligned}$$

qui donneront d'abord β, par tang β, et ensuite α; mais dans l'équation

$$\text{tang}\ \beta = \frac{b'\,.\,\sin na' - b\,.\,\sin\,.\,na}{b\ \cos na - b'\ \cos na'},$$

qui admet pour β une infinité de racines, on ne doit prendre que la valeur particulière qui satisfait aux inégalités

$$na + \beta > \frac{\pi}{2} \text{ ou } = \frac{\pi}{2} \text{ au plus},$$

$$na' + \beta < \text{arc}\left(\sin = \frac{n}{\sqrt{n^2 + m^2}}\right);$$

de plus, il faut que ce calcul donne pour β et α des valeurs positives.

Les cas où l'on demanderait exclusivement un *maximum* ou l'absence de grandeur extrême, se traiteraient aussi facilement, et il est inutile de s'y arrêter.

La discussion précédente, quoiqu'un peu longue, était néanmoins nécessaire et ne laisse pas d'être instructive. Nous voyons que, tout en supposant d'abord des limites fixes dans les transformations générales de notre méthode, on n'en est pas moins conduit, dans chaque cas défini, à la conception de limites variables, en fixant l'intervalle partiel de chaque espèce. Cette variabilité de limites, d'abord censées fixes, me paraît, en effet, seule conforme au véritable esprit du calcul des variations; et, en ce point encore, notre manière de voir n'est pas tout à fait la même que celle qui est admise habituellement. Les discussions auxquelles le principe de la moindre action donnera lieu plus loin, en fournissent une preuve péremptoire.

Finalement, on voit que la courbe trigonométrique $ny = \alpha \sin (nx + \beta)$ offre cette remarquable variété d'intervalles que l'on oserait à peine concevoir comme possible dans la seule abstraction analytique.

Il est encore prouvé, par l'examen précédent, que la discussion à l'aide de la seule équation différentielle, ne saurait être aussi *explicite* que pour les cas où l'on peut remonter à l'équation entre quantités finies, déduite de la condition

$$\mathrm{N} \,.\, dx - d\mathrm{P} = 0.$$

§ 8.

Nous reprenons l'exemple de la courbe génératrice de la surface de moindre résistance : on y a, d'après la fin du paragraphe 2,

$$\mathrm{N} = \frac{p^3}{1 + p^2}, \quad \mathrm{P} = y \,.\, \frac{3p^2 + p^4}{(1 + p^2)^2}, \quad y = a \,.\, \frac{(1 + p^2)^2}{p^3},$$

a désignant la constante d'intégration. On voit qu'ici la valeur de P_1 se forme aisément, parce qu'on a y en p et que la substitution donne

$$\mathrm{P}_1 = \frac{3a}{p} + a \,.\, p, \quad \frac{d\mathrm{P}_1}{dp} = a \,.\, \frac{p^2 - 3}{p^2}.$$

Mais on ne saurait former N_1 en expression explicite de y, parce que la valeur de p en y est impossible dans le sens ordinaire ; toutefois, p étant considéré comme fonction de y, on aura identiquement

$$N_1 = N, \frac{dN_1}{dy} = \frac{dN}{dy} + \frac{dN}{dp} \cdot \frac{dp}{dy},$$

et comme on trouve aisément

$$\frac{dN}{dy} = 0, \quad \frac{dN}{dp} = \frac{3p^2 + p^4}{(1 + p^2)^2}$$

et que l'équation entre p, y donne

$$\frac{dp}{dy} = + p^4 : a \,.(1 + p^2)\ (p^2 - 3),$$

il résulte la valeur

$$\frac{dN_1}{dy} = p^6 \,.\, (3 + p^2) : a\,(1 + p^2)^3 \,.\, (p^2 - 3).$$

On voit que les dérivées $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$ sont de même signe, quelle que soit la constante a en elle-même positive ou négative ; que si l'on construit l'arc courbe avec a et y positifs, ce qui suppose p aussi positif, il y a *minimum* dans tout l'intervalle qui donne $p > \sqrt{3}$, et *maximum* dans tout l'intervalle de $p < \sqrt{3}$; tandis que dans toute l'étendue de la courbe pour laquelle p, d'abord moindre que $\sqrt{3}$, devient ensuite plus grand que $\sqrt{3}$, l'extrême grandeur est impossible.

Pour une discussion plus explicite et plus complète, il faudrait pouvoir remonter à l'équation entre x, y mêmes, afin de justifier l'hypothèse même de $p >$ ou $< \sqrt{3}$.

Mais tout ce que l'on peut faire à cet égard, c'est d'obtenir encore x en fonction de p ; car on a

$$x = \int \frac{dy}{p} = \frac{y}{p} + \int y \,.\, \frac{dp}{p^2},$$

et, en vertu de y en p, on obtient

$$x = \frac{a\,(1+p^2)^2}{p^4} + a\,.\int \frac{(1+p^2)^2}{p^5}\,dp$$

$$= a\left(\frac{3}{4p^4} + \frac{1}{p^2} + 1 + \log p\right) + a',$$

a' marquant une seconde constante d'intégration. Ainsi en prenant p comme variable indépendante et auxiliaire, on pourrait construire la courbe par points.

Si l'on pouvait éliminer p des deux équations obtenues, on aurait l'équation entre quantités finies x, y; mais cette opération est encore impossible. La composition de x en p démontre, par le terme en $a \log p$, que le coefficient p ne saurait devenir négatif; cela ne signifie pas, nous semble-t-il, que la courbe n'admet en aucun point un p négatif; mais l'exclusion d'un p négatif doit au moins convenir à tout arc de la courbe susceptible de l'extrême grandeur.

Quoi qu'il en soit de cette explication, comme on ne saurait admettre pour p que des valeurs positives, il est permis de construire l'arc courbe avec y et a positifs, ainsi qu'on l'a supposé ci-dessus.

Quant à la possibilité de faire varier p positivement de zéro à l'infini, elle me paraît manifeste; de sorte que les trois genres d'intervalles reconnus plus haut existent réellement, et qu'il n'y a pas exclusivement un *minimum*.

§ 9. — *Trouver l'arc courbe entre deux points donnés pour lequel la quantité* $j = \int_a^{a'} (p\,.\,x - m)^{2/3}.dx$ *soit une extrême grandeur.*

On obtient ainsi :

$$V = (p\,.\,x - m)^{2/3},\ N = 0\ ,\ N_1 = 0,$$

$$P_1 = P = \frac{2}{3}\,.\,(p\,.\,x - m)^{-1/3}\,.\,x\ ,$$

$$\frac{dP_1}{dp} = -\frac{2}{9}\ (p\,.\,x - m)^{-4/3}\,.\,x^2\ ;$$

de sorte qu'il y a *maximum*, et la courbe demandée s'exprime par l'équation

$$y = \frac{x^3}{3a} + m \,.\, \log x + \beta.$$

Cela s'accorde avec la conclusion de M. Strauch (*); mais il faut considérer qu'ici l'auteur raisonne d'après le signe de la variation seconde, de sorte que sa méthode générale, qui est celle de Legendre, n'en est nullement vérifiée.

Soit le second exemple de l'auteur (**)

$$V = A + m^2 \,.\, (x - p \,.\, y)^{2|3};$$

ce qui donne :

$$N = -\frac{2m^2}{3}(x - py)^{-1/3} \,.\, p\,;\; P = -\frac{2m^2}{3}(x - p \,.\, y)^{-1/3} \,.\, y,$$

et comme $\delta j = 0$ fournit l'équation

$$x - p \,.\, y = \text{const.} = \alpha,$$

il en résulte pour N_1, P_1

$$N_1 = -\frac{2m^2}{3\sqrt[3]{\alpha}} \cdot \frac{x - \alpha}{y}, \quad P_1 = -\frac{2m^2}{3\sqrt[3]{\alpha}} \cdot \frac{x - \alpha}{p},$$

et pour les dérivées :

$$N'_1 = \frac{2m^2}{3 \,.\, \sqrt[3]{\alpha}} \cdot \frac{x - \alpha}{y^2}, \quad P'_1 = \frac{2m^2}{3\sqrt[3]{\alpha}} \cdot \frac{x - \alpha}{p^2}.$$

Donc il y a *minimum* quand la constante α est positive, et *maximum* quand elle est négative; car nous démontrerons que $x - \alpha$ peut toujours être rendu positif. Ici nous ne sommes déjà plus d'accord avec M. Strauch, qui conclut, d'après son analyse, qu'entre des limites fixes $x = a$, $x = a'$, il y a toujours *maximum*.

(*) Tome II, pp. 264 et 265.

(**) *Ib.*, pp. 268 et 269 B.

Pour conduire à une telle conclusion, cette analyse même ne peut par conséquent reposer que sur des notions *vagues*, *chancelantes* et *inexactes* qu'il suffit de réfuter par quelques exemples et faits particuliers. Dans ce but, il faut prouver que, pour le cas actuel, α peut être positif de même que le facteur $x - \alpha$; car dès lors nos deux dérivées sont positives dans toute l'étendue de $x = a$, $x = a'$, et il y aura *minimum* au lieu du *maximum* admis exclusivement par l'auteur cité.

Or l'équation de la courbe en quantités finies est

$$x^2 - y^2 - 2\alpha . x - \beta = 0,$$

β désignant une seconde constante d'intégration. Donc en nommant $(a\, b)$ $(a'\, b')$, les coordonnées des deux points fixes, on en déduit aisément

$$\alpha = \frac{a' + a}{2} - \frac{b'^2 - b^2}{2\,(a' - a)}.$$

Ainsi en supposant $a' > a, b' > b$, on aura α positif, toutes les fois que les données satisfont à l'inéquation

$$a' + a > \frac{b'^2 - b^2}{a' - a} \ldots (1);$$

de plus $a - \alpha$ sera, dans ce cas, positif, si l'on a, eu égard à sa valeur,

$$a - \alpha = \frac{b'^2 - b^2}{2\,(a' - a)} - \left(\frac{a' - a}{2}\right);$$

la seconde inéquation :

$$a' - a < \frac{b'^2 - b^2}{a' - a} \ldots (2).$$

Ainsi pour toute abscisse intermédiaire $x > a, < a'$, la quantité $x - \alpha$ est positive de même que α, si les deux inégalités (1, 2) subsistent à la fois, ce qui est évidemment possible de diverses manières. Si, au contraire, l'inégalité (1) subsiste en sens contraire, c'est-à-dire que si l'on a

$$a' + a < \frac{b'^2 - b^2}{a' - a},$$

la quantité α devient négative, sans que $x - \alpha$ cesse d'être positive, avec a, a' positifs, et il y a *maximum*. Le *minimum* n'existe donc pas exclusivement, pas plus que le *maximum*, et sans restriction relative aux limites.

Il est, du reste, aisé de voir ce qui a lieu pour un arc quelconque de la courbe construite par des valeurs définies de α, β.

Pour fixer les idées, supposons à α une valeur positive et donnée.

Nous voyons par la forme des valeurs $\frac{dN_1}{dy}$, $\frac{dP_1}{dp}$, que le *minimum* de $j = \int V dx$ a lieu pour tout intervalle d'abscisse qui donne $x - \alpha$ positif, et qu'au contraire le *maximum* se produit dans tout l'intervalle qui rend $x - \alpha$ négatif, ce qui répond à toute l'étendue des x négatifs et aux x positifs moindres que α; qu'enfin il y a absence d'extrême grandeur pour l'intégrale proposée, prise entre deux limites quelconques d'abscisse l'une inférieure et l'autre supérieure à la constante α.

La discussion du cas de α négatif n'étant pas plus difficile, il est inutile de s'y arrêter; mais l'exemple précédent est déjà fort propre à montrer l'importance de cette considération d'une certaine constante α en elle-même *positive* ou *négative*; et c'est cette question qui forme le complément indispensable de notre méthode et que nous allons examiner de plus près encore dans les numéros suivants.

§ 10. — *Déterminer l'arc courbe entre deux points qui, dans sa rotation autour de l'axe des abscisses, engendre la moindre surface.*

j exprimant cette surface, on doit avoir

$$j = 2\pi \,.\int_a^{a'} y\,.\sqrt{1+p^2}\,.\,dx,$$

ce qui donne

$$V = y\,.\sqrt{1+p^2},\quad N = \sqrt{1+p^2},\quad P = \frac{p\,.\,y\,.}{\sqrt{1+p^2}},$$

et comme on déduit de la condition $\delta j = 0$ l'équation différentielle

$$y = c \, . \sqrt{1 + p^2},$$

c étant une constante d'intégration, on en conclut

$$N_1 = y : c; \quad P_1 = c \, . \, p$$
$$\frac{dN_1}{dy} = 1 : c; \quad \frac{dP_1}{dp} = c.$$

Ainsi les dérivées sont de même signe, et il y a par conséquent *minimum*, si la constante c est positive, et *maximum*, si elle est négative. On ne saurait en effet admettre que c soit nécessairement positif; car on pourrait tout aussi bien admettre qu'il est exclusivement négatif : seulement dans le premier cas, la courbe est placée tout entière dans la région des y positifs, tandis que dans le second cas, elle est placée dans la région des y négatifs, et tourne à chaque fois sa convexité à l'axe des abscisses; car on a

$$\frac{d^2y}{dx^2} = \frac{dp}{dx} = \frac{y}{c^2} \cdot$$

Comme l'ordonnée y et les dérivées de N_1, P_1 sont négatives en même temps que c, l'aire de la surface engendrée devient dans ce cas un *maximum* négatif; ce qui est identique à un *minimum* positif et à une propriété unique qui convient exclusivement à la chaînette.

Il est bien vrai que, pour l'exemple actuel, cette considération de la constante c positive ou négative n'est pas indispensable, puisqu'on pourrait la remplacer par l'ambiguïté de signes du radical $\sqrt{1 + p^2}$; mais ce ne serait là qu'un expédient borné qui ne s'applique déjà plus à l'exemple de la fin du § 9.

Il est donc clair que la nature double de certaines constantes d'intégration doit être interprétée par elle-même pour une discussion complète de chaque question particulière.

La question précédente est également traitée dans l'ouvrage de M. Strauch, qui conclut ici, comme dans d'autres cas, à l'existence du *minimum* d'après le seul signe de $\frac{d^2V}{dp^2}$, et sans s'embarrasser de ce que peut être la fonction γ. Comme j'ai démontré précédemment l'inexactitude de ce procédé, il est superflu de s'y arrêter de nouveau; mais il convient de nous occuper de la solution savante que M. Duhamel donne de la même question (*) et dont les conclusions ne sont pourtant pas entièrement exactes : les vrais caractères distinctifs du *maximum* et du *minimum* nous expliqueront aisément la difficulté du sujet.

L'intégration de l'équation

$$y = c \,.\, \sqrt{1 + p \,.\, 2}$$

donne l'équation en x, y

$$y = \frac{c}{2} \cdot \left(e^{\frac{x-c'}{c}} + e^{-\frac{x-c'}{c}}\right),$$

c' désignant la deuxième constante d'intégration.

Or, eu égard à ce qui est déjà démontré, on peut se borner à considérer c comme positif; ce qui revient à placer la courbe dans la région des ordonnées positives, ensuite c, c' se détermineront, dans l'état général de la question, d'après la condition que la courbe passe par les deux points donnés (a, b), (a', b').

Dans le cas particulier où ces deux points sont donnés à distance égale $b = b'$ de l'axe des x, et où l'on fixe l'origine sur la verticale du milieu de leur distance horizontale, on aura $a' = -a$; et l'égalité $b' = b$ exige en même temps que la quantité

$$e^{\frac{a-c'}{c}} + e^{-\frac{a-c'}{c}}$$

ne change pas de valeur, quand on y change a en $-a$; ce qui produit

$$e^{-\frac{a+c'}{c}} + e^{\frac{a+c'}{c}};$$

(*) *Calcul infinitésimal*, t. II, p. 280.

et cela exige que l'on ait $c' = o$, partant

$$y = \frac{c}{2} \cdot \left(e^{\frac{x}{c}} + e^{-\frac{x}{c}}\right) \ldots \text{(I)}.$$

C'est une chaînette dont les coordonnées du sommet sont

$$x = 0, \quad y = c,$$

et comme la courbe passe par les deux points (a, b), $(-a, b)$, on en déduit la condition unique

$$b = \frac{c}{2} \left(e^{\frac{a}{c}} + e^{-\frac{a}{c}}\right) \ldots \text{(II)},$$

laquelle doit servir à fixer la valeur de c en a, b; or si l'on nomme σ l'aire de la surface engendrée par l'arc courbe, on trouve

$$\sigma : \pi = 2b \,.\, \sqrt{b^2 - c^2} + 2c^2 \,.\, \log \left(\frac{b + \sqrt{b^2 - c^2}}{c}\right) \ldots \text{(III)}.$$

On voit que l'on ne saurait jamais avoir ni $c = 0$, ni $c = b$; car $c = 0$ réduirait l'équation différentielle à $dx = 0$ et anéantirait le sens de la question; l'hypothèse $c = b$ donnerait $\sigma = 0$, et il en résulterait, par l'équation (II), $a = 0$, ce qui anéantirait encore le sens de la question. Ainsi la constante c doit avoir une valeur comprise entre 0, et b, et sera à déterminer par l'équation (II). De plus, l'équation (III) montre qu'entre ces limites de valeurs de c, la quantité σ est d'autant plus grande que c est plus faible, puisque $c = 0$, donne $\sigma = 2\pi \,.\, b^2$, et que $c = b$ donne $\sigma = 0$; de sorte que σ diminue de $2\pi \,.\, b^2$ jusqu'à zéro, tandis que c croît de zéro à b.

Cela étant posé, si l'équation (II) donne pour c une seule valeur positive, entre zéro et b, on la concevra substituée dans les équations (I, III), ce qui détermine les dimensions et la longueur $\sqrt{b^2 - c^2}$ de l'arc de chaînette qui, par sa révolution, engendre une surface σ moindre que celle de tout autre arc courbe de même longueur, mais de nature différente, entre les deux points donnés;

nous disons de même longueur, puisque l'analyse de la question d'un *minimum* relatif est ici la même que celle de l'extrême grandeur absolue.

Si l'équation (II) donne pour c deux valeurs positives comprises entre b et *zéro,* savoir c_1 et c_2, c_1 étant la plus grande des deux, on remplacera c par c_1 dans (I, III), ce qui donnera un *minimum absolu* et *relatif* à la fois pour l'aire σ_1 de la surface de révolution, puisque la valeur σ_1, qui répond à $c > c_2$, est moindre que la valeur σ_2, qui répond à c_2; mais il ne s'ensuit nullement que la surface σ_2 soit un *maximum*, ainsi que le suppose M. Duhamel par l'effet d'une fausse analogie (voir sa page 284); nous disons, au contraire, que la quantité σ_2 est simplement un *minimum* relatif, c'est-à-dire qu'elle est moindre que la surface qui serait engendrée par un arc de même longueur $l = \sqrt{b^2 - c_2^2}$ que l'arc de chaînette, mais d'une nature différente. En effet, dans les hypothèses actuelles, les quantités $\frac{dN_1}{dy} = \frac{1}{c_2}$, $\frac{dP_1}{dp} = c_2$ sont positives à la fois, comme pour c_1, et le *maximum* est par conséquent impossible de toute manière.

Quand l'équation (II) ne donne pour c aucune valeur comprise entre 0 et b, la courbe (I) n'existe plus, et la question n'admet aucune solution.

Nota. — Évidemment toute cette discussion est subordonnée à des hypothèses dont la possibilité même doit être prouvée; ainsi il reste à démontrer que l'équation (II) peut, en effet, donner pour c une ou deux valeurs réelles et positives et qu'elle peut n'en admettre aucune. Si l'on prend d'abord $\frac{a}{c} = z$, on peut écrire l'équation (II) sous la forme

$$\frac{2b}{a} = \frac{e^z + e^{-z}}{z} \ldots (a).$$

Or on remarquera, d'après M. Duhamel, que, dans la supposition de z variable entre 0 et ∞, le second membre de l'égalité (a) devient infini pour $z = 0$ et pour $z = \infty$; de sorte qu'il a une valeur finie pour toute valeur positive et finie de z, et qu'il est susceptible d'une valeur *minimum*. Donc pour tout cas de données où $2b : a$ aurait une valeur moindre que ce *minimum*, l'équation (a) deviendrait impossible, et ne saurait admettre, pour z ni pour c, aucune valeur positive réelle. La valeur de z, qui réduit à un *minimum* le second membre de l'équation (a), est donnée par l'équation transcendante

$$e^z + e^{-z} = z. \ (e^z - e^{-z}),$$

laquelle revient à cette autre

$$2z = \frac{1}{\log e} . \log \left(\frac{z+1}{z-1} \right), \quad z = 1{,}15129. \log \left(\frac{z+1}{z-1} \right).$$

En prenant d'abord $z = 1$, on trouve un premier membre trop faible; faisant ensuite $z = 2$, on obtient un premier membre trop fort; ainsi z est compris entre 1 et 2, et une valeur trop forte attribuée à z rend le premier membre trop fort, et le second trop faible, tandis que le cas inverse a lieu pour toute valeur trop faible de z; c'est ce qu'on pourra exprimer ainsi :

$$z' > 1{,}15129. \log. \frac{z'+1}{z'-1} :$$

z' est trop fort;

$$z'' < 1{,}15129. \log \frac{z''+1}{z''-1} :$$

z'' est trop faible.

D'après cela, il est aisé de trouver

$$z < 1{,}1997, \ > 1{,}19965,$$

ce qui donne en moyenne

$$z = 1{,}199675;$$

mais cette valeur de z est encore trop forte, et l'autre, 1,19965, étant trop faible, on aura $z = 1{,}19966$ pour valeur très-approchée à laquelle on peut s'arrêter,

$$z = 1{,}19966,$$

ce qui donne

$$e^z = 3,3189,$$

$$e^{-z} = 0,3013,$$

$$\frac{e^z + e^{-z}}{z} = 3,6202 : 1,19966 = 3,0176.$$

Ainsi l'équation du *minimum* est en effet satisfaite, et la valeur de ce *minimum* est 3,0176; et comme $2b : a$ ne saurait avoir une valeur inférieure à cette limite, il faut, pour que l'équation (a) soit possible, que l'on ait

$$b : a > 1,5088 \ldots (b).$$

Soit b' l'ordonnée de chaque point fixe, par rapport à un axe horizontal, mené par le sommet de la courbe, on aura

$$b = b' + c,$$

partant $c > 1,5088,\ a - b' \ldots (b')$; ainsi la condition obtenue a seulement pour caractère d'assigner la limite au-dessous de laquelle la quantité c ne peut descendre dans l'équation (II), où l'on remplace b par sa valeur $b' + c$.

Quand les données ne satisfont pas à l'inégalité (b), la question est impossible; quand on a $b : a = 1,5088$, il y a une solution.

Quand l'inéquation (b) est satisfaite, il y a évidemment deux valeurs de z, partant de c, propre à satisfaire à l'équation (a) ou (II), et la question comporte alors deux solutions auxquelles répondent deux *minima.*

§ 11. — *Extension du procédé des § 4 et 5 au cas où la fonction* V *renferme le coefficient différentiel du second ordre* $q = \dfrac{d^2y}{dx^2} = \dfrac{dp}{dx}$.

Dans l'expression

$$j = \int^{a'} \mathrm{V}dx \text{ pour } \mathrm{V} = \text{fonct } (x, y, p, q),$$

on suppose toujours $d^2x = 0$, $\delta x = 0$, et l'on varie seulement suivant les indépendantes relatives y, p, q; si l'on demande de réduire j à une extrême grandeur, l'équation $\delta j = 0$ donnera la condition

$$N - \frac{1}{dx} \cdot dP + \frac{1}{dx^2} \cdot d^2Q = 0 \ldots (I),$$

N, P, Q marquant toujours en notations eulériennes les dérivées de V suivant y, p, q respectivement; mais la partie infiniment petite de second ordre de l'accroissement total de j est donnée par l'équation

$$\begin{aligned} 2 \,.\, \Delta j = & \int_a^{a'} . dx \left(\frac{dN}{dy} \delta y + \frac{dN}{dp} \delta p + \frac{dN}{dq} \delta q \right) \delta y \\ & + \int_a^{a'} dx \left(\frac{dP}{dp} \delta p + \frac{dP}{dq} \delta q + \frac{dP}{dy} \delta y \right) \delta p \\ & + \int_a^{a'} dx \left(\frac{dQ}{dq} \delta q + \frac{dQ}{dy} \delta y + \frac{dQ}{dp} \delta p \right) \delta q. \end{aligned}$$

L'équation aux limites devient maintenant l'excès des valeurs que prend la quantité suivante pour $x = a, a'$:

$$\left(P - \frac{dQ}{dx} \right) \omega + Q \cdot \frac{d\omega}{dx} \cdot$$

On pose $\delta y - p \,.\, \delta x = \omega$, et cet excès doit être égalé à zéro, ce que l'on peut indiquer ainsi pour abréger

$$\left[\left(P - \frac{1}{dx}\, dQ \right) \omega + Q \,.\, \frac{d\omega}{dx} \right]_a^{a'} = 0.$$

Ensuite l'équation (I) donne par l'intégration deux quelconques des trois variables y, p, q en fonction de l'autre : soient N_1, P_1, Q_1 ce que deviennent N, P, Q, respectivement, quand on substitue dans N les valeurs de p, q en y, dans P celles de q, y en p, et dans Q celles de y, p en q.

Les trois équations

$$N_1 = N, \quad P_1 = P, \quad Q_1 = Q$$

sont identiques, si l'on y considère p, q comme fonction de y, pour la première, q, y comme fonction de p pour la deuxième, et enfin y, p comme fonction de q pour la troisième; donc je dois avoir :

$$\delta N_1 = \frac{dN}{dy}\,\delta y + \frac{dN}{dp}\,\delta p + \frac{dN}{dq}\,\delta q \ldots (\mathrm{II}),$$

et comme, d'autre part, on a aussi uniquement

$$\delta N_1 = \frac{dN_1}{dy}\,\delta y,$$

il s'ensuit que la première ligne de $2\Delta j$ se réduit au seul terme $\frac{dN_1}{dy}\,\delta y^2$; et comme une réduction semblable a lieu pour les autres lignes de $2 . \Delta . j$, on obtient la forme réduite :

$$2 . \Delta . j = \int_a^a dx . \left(\frac{dN_1}{dy}\,\delta y^2 + \frac{dP_1}{dp}\,\delta p^2 + \frac{dQ_1}{dq}\,\delta q^2 \right) \ldots (\mathrm{III}).$$

Pour l'existence de l'extrême grandeur, il est donc nécessaire et suffisant que les trois dérivées de N_1, P_1, Q_1 soient de même signe, positives à la fois pour le *minimum* et négatives pour le *maximum* de j; et la condition requise est toujours remplie, si l'une de ces dérivées étant nulle, les deux autres ont un signe commun.

La considération du cas où la fonction V renferme des coefficients différentiels d'ordres supérieurs au second, est superflue, puisque l'extension du procédé à ce nouveau cas est manifeste, d'après la marche tracée plus haut; on conçoit d'ailleurs que la pratique du procédé doit devenir d'autant plus difficile, que la fonction V renferme des coefficients différentiels d'indices plus élevés; mais, en revanche, ces cas se présentent plus rarement.

§ 12. — **Exemple I.** — *Déterminer l'arc courbe entre deux points donnés qui intercepte, avec ses rayons de courbure extrêmes et avec sa developpée, une aire minimum* (*).

L'expression de la double aire aura la valeur

$$j = \int_a^{a'} \frac{(1+p^2)^2}{\pm q}\, dx.$$

Ici le double signe de q doit être mis en évidence, et l'on doit prendre $(+)$, dans le cas où la courbe demandée tourne sa convexité à l'axe des x, et le signe $(-)$ dans le cas contraire; car l'expression d'une aire isolée doit ou peut être prise comme quantité positive.

En vertu de

$$V = \pm \frac{(1+p^2)^2}{q},$$

$$N_1 = N = 0,\quad P = \frac{4p(1+p^2)}{\pm q},\quad Q = \mp \frac{(1+p^2)^2}{q^2},$$

et l'équation (I) donnera

$$\frac{2(1+p^2)^2}{E.p+F} = q,$$

E, F marquant deux constantes d'intégration. Notre méthode devient ici d'une application difficile, parce qu'il est peu aisé de faire les substitutions qu'elle suppose; néanmoins, on pourrait encore obtenir les dérivées $\frac{dP_1}{dp}$, $\frac{dQ_1}{dp}$, sans qu'on en puisse conclure avec précision qu'elles ont un signe commun positif ou négatif, leurs valeurs dépendant des constantes E, F, aussi bien que de p, q; il paraît donc préférable de beaucoup d'examiner la possibilité d'une solution par la voie directe du § 2. Or par $N = o$,

---

(*) Strauch, tome II, p. 289, etc.

nous avons ici

$$2 \,.\, \Delta j = \int_a^{a'} \left(\frac{dP}{dp} \delta p^2 + 2 \frac{dP}{dq} \delta p \delta q + \frac{dQ}{dq} \delta q^2 \right) dx;$$

$$\frac{dP}{dp} = \frac{4}{q}(1+p^2) + \frac{8p^2}{q};$$

$$\frac{dP}{dq} = - \frac{4p(1+p^2)}{q^2}, \quad \frac{dQ}{dq} = \frac{2(1+p)^2}{q^3};$$

ce qui ramène le $2\Delta j$ à la forme,

$$2\Delta j = \int_a^{a'} \frac{dx}{\pm q} \left[2(1+p^2)\,\delta p^2 + \left(2p\delta p - \frac{(1+p^2)}{\pm q} \delta q \right)^2 \right],$$

laquelle est toujours positive, de sorte que l'aire demandée est en effet un *minimum*. Si l'on avait négligé de mettre le double signe de q en évidence, on serait toujours parvenu à la même conclusion, puisqu'on serait ainsi amené à admettre un *minimum* ou un *maximum* d'aire négatif, ce qui revient dans tous les cas au *minimum* absolu. Du reste, on pourrait prouver que la courbe demandée est une cycloïde.

On peut reconnaître encore que si, dans l'intervalle des deux points donnés, p devient égal à l'infini, les dérivées $\frac{dP}{dp}$, $\frac{dQ}{dq}$, $\frac{dP}{dq}$ deviennent nulles, et l'extrême grandeur n'a pas lieu nécessairement dans ce cas.

EXEMPLE II. — *Réduire à une extrême grandeur l'expression*

$$j = \int_a^{a'} q^3 dx.$$

Les abscisses-limites $x = a$, a' et les ordonnées correspondantes

b, b' étant toujours censées constantes; ici l'on aura $V = q^3$, $N = 0$, $P = 0$, $Q = 3q^2$, et l'équation aux limites devient, pour $\delta x = 0$,

$$-\left[6q \,.\, \delta y\right]_a^{a'} + \left[3q^2 \,.\, \delta p\right]_a^{a'} = 0,$$

laquelle n'est plus satisfaite identiquement, puisque $\delta y = \delta b = 0$ et $\delta y = \delta b' = 0$ laissent subsister le terme en δp, qui, pour devenir nul, exige qu'aux deux points extrêmes on se donne encore $p =$ constante, $= p_0$ et p_1, par exemple. Moyennant cette nouvelle condition de données fixes, la condition des limites est satisfaite, et l'on obtient pour la courbe

$$q = \left(\frac{\alpha' x + \beta'}{n}\right)^{\frac{1}{n-1}} = (\alpha x + \beta)^{\frac{1}{n-1}} = (\alpha x + \beta)^{1/2}$$

pour $n = 3$, dans $\int q^n \,.\, dx$, α, β étant deux premières constantes d'intégration. Si l'on nomme γ, ε deux nouvelles constantes, on en déduit

$$p = \frac{2}{3\alpha}(\alpha x + \beta)^{3/2} + \gamma;$$

$$y = \frac{4}{3 \,.\, 5 \,.\, \alpha^2} \,.\, (\alpha x + \beta)^{5/2} + \gamma x + \varepsilon;$$

$$2\Delta j = \int_a^{a'} \frac{dQ}{dq} \delta q^2 \,.\, dx = 6 \,.\, \int_a^{a'} q \delta q^2 \,.\, dx;$$

ou

$$2\Delta j = 3 \,.\, 2 \,.\, \int_a^{a'} (\alpha x + \beta)^{1/2} dx \,.\, \delta q^2.$$

On voit, par la valeur nécessairement ambiguë de la quantité radicale $\sqrt{\alpha x + \beta}$, qu'il peut y avoir *minimum* ou *maximum*, selon qu'on considère la branche courbe,

$$y = \frac{4}{15\alpha^2} \,.\, (\alpha x + \beta)^2 \,.\, \sqrt{\alpha x + \beta} + \gamma x + \varepsilon'$$

ou l'autre branche,

$$y = \gamma x + \varepsilon - \frac{4}{15\alpha^2}(\alpha x + \beta)^2 \,.\, \sqrt{\alpha x + \beta}.$$

En résumé, ces résultats signifient que, parmi toutes les courbes passant aux deux points fixes et ayant en chacun de ces points une tangente commune de direction p_0, p_1, la courbe obtenue est celle qui rend l'expression proposée une extrême grandeur.

Les constantes α, β, γ, ε se déterminent par les quatre équations qu'on obtient en supposant dans les valeurs de p, y en $(x, \alpha ...)$

$$\left.\begin{array}{llll} 1^\circ & x=a, & y=b, & p=p_0 \\ 2^\circ & x=a', & y=b', & p=p_1 \end{array}\right\}$$

mais il sera encore plus commode de se donner les constantes α, β à volonté et de calculer γ, ε, p_0, p_1.

L'exemple précédent suffit pour montrer de quelle manière on pourrait discuter plus complétement les quelques exemples exposés à la suite du § 11 et du § 12.

SECONDE PARTIE.

ADDITION A LA PRÉFACE DU MÉMOIRE.

Ce n'est qu'après avoir achevé mon travail tout entier que j'ai eu connaissance de l'ouvrage de M. Moigno sur le calcul des variations; c'est ce qui m'a obligé de rejeter dans des notes la discussion des questions auxquelles l'auteur applique la théorie placée en tête de sa huitième leçon. Or cette théorie est totalement manquée et donne lieu à des conséquences inadmissibles; on s'en convaincra aisément par l'étude du seul exemple traité dans la note IV; et les exemples des notes V et VI en fournissent de nouvelles preuves.

§ 15. — *Extension du procédé au cas des courbes dans les trois dimensions.*

Examinons présentement le cas de trois variables x, y, z, censées liées entre elles par deux équations de condition qui ne sont pas données, mais qu'il faut déterminer d'après la condition que l'intégrale

$$j = \int_a^{a'} . \mathrm{V} . dx$$

devienne une *extrême grandeur*, V étant une fonction quelconque connue de x, y, z, $\frac{dy}{dx}$, $\frac{dz}{dx}$,

$$V = f\left(x, y, z, \frac{dy}{dx}, \frac{dz}{dx}\right).$$

Si l'on considère y, z comme fonctions inconnues de x, pris pour variable indépendante, et qu'on fasse

$$\frac{dy}{dx} = p, \quad \frac{dz}{dx} = p',$$

on aura

$$V = f(x, y, z, p, p')$$

et

$$dV = \mathrm{M}dx + \mathrm{N}dy + \mathrm{N}'dz + \mathrm{P}dp + \mathrm{P}'dp';$$

de sorte qu'en prenant $\delta x = 0$, ce qui n'altère pas la nature de la courbe cherchée, on obtient

$$\delta . \mathrm{V} = \mathrm{N} . \delta y + \mathrm{N}' . \delta z + \mathrm{P} . \delta p + \mathrm{P}' . \delta p'.$$

La condition prescrite $\delta j = 0$ donne maintenant les deux équations indéfinies

$$\mathrm{N} - \frac{1}{dx} . d\mathrm{P} = 0, \quad \mathrm{N}' - \frac{1}{dx} \cdot d\mathrm{P}' = 0 \ldots (\mathrm{I}),$$

et l'on obtient pour la double valeur de la partie virtuelle de second ordre, dans l'accroissement total de j,

$$\begin{aligned} 2\Delta j = & \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}}{dy}\delta y^2 + \frac{d\mathrm{N}}{dz} \cdot \delta y \delta z + \frac{d\mathrm{N}}{dp}\delta y \delta p + \text{etc.}\right) \\ & + \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{P}}{dp}\delta p^2 + \frac{d\mathrm{P}}{dp'}\delta p \delta p' + \frac{d\mathrm{P}}{dy}\delta p \delta y + \text{etc.}\right) \\ & + \int_a^{a'} dx . \left(\frac{d\mathrm{N}'}{dz}\delta z^2 + \frac{d\mathrm{N}'}{dp}\delta p \delta z + \frac{d\mathrm{N}'}{dp'}\delta p \delta z + \text{etc.}\right) \\ & + \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{P}'}{dp'}\delta p'^2 + \frac{d\mathrm{P}'}{dy}\delta y \delta p + \frac{d\mathrm{P}'}{dz}\delta z \delta p' + \text{etc.}\right). \end{aligned}$$

Les équations (I) et leurs transformées feront connaître trois quelconques des quatre quantités y, z, p, p' en fonction de la quatrième. Soit N_1 ce que devient N, par la substitution de z, p, p' exprimées en y, j'aurai identiquement, dans le sens déjà expliqué plus haut,

$$N_1 = N;\quad \delta N_1 = \frac{dN}{dy}\,\delta y + \frac{dN}{dz}\,\delta z + \frac{dN}{dp}\,\delta p + \frac{dN}{dp'}\cdot \delta p';$$

et comme aussi

$$\delta N_1 = \frac{dN_1}{dy}\cdot \delta y,$$

il s'ensuit que la première ligne du second membre de la valeur de $2\Delta j$ revient au terme unique

$$\int_a^{a'} dx \,.\, \frac{dN_1}{dy},\ \delta y^2;$$

et puisqu'une réduction analogue se fait pour les trois autres lignes, il s'ensuit la valeur

$$2\,.\,\Delta j = \int_a^{a'} dx \left(\frac{dN_1}{dy}\,\delta y^2 + \frac{dN'_1}{dz}\,\delta z^2 + \frac{dP_1}{dp}\,\delta p^2 + \frac{dP'_1}{dp'}\,\delta p'^2 \right).$$

Ainsi la condition nécessaire et suffisante pour l'extrême grandeur de y exige que les quatre dérivées

$$\frac{dN_1}{dy},\quad \frac{dN'_1}{dz},\quad \frac{dP_1}{dp},\quad \frac{dP'_1}{dp}$$

aient un même signe commun dans toute l'étendue des limites de l'intégration.

Il est entendu que N'_1 est ce que devient N' par la substitution de y, p, p' en fonction de z, et que P_1, P'_1 ont une signification analogue par rapport à p, p' respectivement. Dans les applications, les quatre dérivées ne se produisent presque jamais toutes à la fois; de sorte que l'extension actuelle n'est guère indispensable.

De plus, elle devient superflue dans le cas, par exemple, de $N = 0$, $N' = 0$, les dérivées $\frac{dP}{dp}$, $\frac{dP'}{dp'}$ étant reconnues être de même signe et leur produit étant supérieur à $\left(\frac{dP}{dp'}\right)^2$ ou à $\left(\frac{dP'}{dp}\right)^2$. Cet exemple nous est offert par la brachistochrone dans le vide et dans les trois dimensions.

§ 14. — *Extension du procédé au cas d'une intégrale formée du produit de deux intégrales définies.*

Supposons qu'il s'agisse de réduire à une extrême grandeur l'expression compliquée

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{V}dx \,.\, \int_a^{a'} \mathrm{U}\,.\,dx,$$

les quantités V, U étant chacune fonction de x, y, p seulement, pour fixer les idées :

$$\mathrm{V} = f(x, y, p), \quad \mathrm{U} = \mathrm{F}(x, y, p).$$

En nommant toujours δj la partie virtuelle du premier ordre, dans l'accroissement total de j et $2\Delta j$ la double partie virtuelle du second ordre, nous aurons d'abord pour δj

$$\delta . j = \int_a^{a'} \mathrm{U}dx \left[\int_a^{a'} \frac{d\mathrm{V}}{dx}\,\delta x dx + \int \frac{d\mathrm{V}}{dy}\,\delta y dx + \int \frac{d\mathrm{V}}{dp}\,\delta p\,.\,dx\right]$$

$$= \int_a^{a'} \mathrm{V}dx \left[\int_a^{a'} \frac{d\mathrm{U}}{dx}\,\delta x dx + \int \frac{d\mathrm{U}}{dy}\,\delta y dx + \int \frac{d\mathrm{U}}{dp}\,\delta p\,.\,dx\right].$$

Chaque intégrale est censée prise entre les limites a, a'. Cette valeur de δj suppose que l'on varie x comme y et p, afin d'obtenir dans la partie intégrée de δj l'équation aux limites la plus générale.

Mais comme nous calculons la partie Δj directement, et sans le secours du δj déjà formé, il s'ensuit que les conclusions à déduire de la forme de Δj pour $\delta j = 0$, sont vraies, quelle que soit la nature des limites, et que, dans la valeur de Δj, il est toujours permis de faire $\delta x = o$, alors même que cette hypothèse serait trop restreinte pour δj. Ainsi donc nous aurons pour la valeur double $2\Delta j$ du second ordre

$$2\,\Delta\,j = \int \mathrm{U}dx \left[\int \frac{d^2\mathrm{V}}{dy^2} \delta y^2 . dx + 2 \int \frac{d^2\mathrm{V}}{dydp} , \delta y . \delta p . dx + \int \frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2} \delta p^2 . dx \right]$$

$$+ \int \mathrm{V}dx . \int dx \left[\frac{d^2\mathrm{U}}{dy^2} \delta y^2 + 2 \frac{d^2\mathrm{U}}{dydp} \delta y . \delta p + \frac{d^2\mathrm{U}}{dp^2} \delta p^2 \right].$$

Il est sous-entendu que chaque intégrale s'étend toujours entre $x = a$, $x = a'$. Or pour la condition d'extrême grandeur, $\delta j = 0$ et les transformées de celle-ci donneront y en p et p en y; en outre, en vertu de $\delta j = 0$, chaque intégrale simple $\int \mathrm{U}dx$, $\int \mathrm{V}dx$ se réduit à une constante connue ou du moins évaluable; donc, dans la valeur de Δj, je puis faire

$$\int_a^{a'} \mathrm{U} . dx = \text{const.} = \mathrm{A}, \quad \int_a^{a'} \mathrm{V}dx = \mathrm{B}.$$

En prenant ensuite

$$d\mathrm{V} = \mathrm{M}dx + \mathrm{N}dy + \mathrm{P}dp,$$

$$d\mathrm{U} = \mathrm{M}' . dx + \mathrm{N}' . dy + \mathrm{P}' . dp,$$

on ramène le $2\Delta j$ à la forme

$$2\Delta j = \mathrm{A} . \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}}{dy} \delta y^2 + 2 \frac{d\mathrm{N}}{dydp} \delta y . \delta p + \frac{d\mathrm{P}}{dp} \delta p^2 \right)$$

$$+ \mathrm{B} . \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}'}{dy} \delta y^2 + 2 \frac{d\mathrm{N}'}{dydp} \delta p \delta y + \frac{d\mathrm{N}'}{dp} \delta p^2 \right);$$

mais N_1 désignant encore une fois ce que devient N par la valeur de p en y, et N'_1, P_1, P'_1 ayant la signification analogue par rapport à N', P, P', la première ligne de $2\Delta j$ se ramène à la forme

$$A\,.\int_a^{a'} dx\left(\frac{dN_1}{dy}\,\delta y^2+\frac{dP_1}{dp}\,\delta p^2\right),$$

et comme la seconde est réductible à une forme semblable, on trouvera

$$2\Delta\,.j=\int_a^{a'} dx\left(A\,.\frac{dN_1}{dy}+B\,.\frac{dN'_1}{dy}\right)\delta y^2$$
$$+\int_a^{a'} dx\left(A\,.\frac{dP_1}{dp}+B\,.\frac{dP'_1}{dp}\right)\delta p^2.$$

Ainsi, pour l'existence de l'*extrême grandeur,* il faut et il suffit que les deux binômes

$$A\,.\frac{dN_1}{dy}+B\,\frac{dN'_1}{dy}\ \text{et}\ A\,\frac{dP_1}{dp}+B\,\frac{dP'_1}{dp}$$

aient un signe commun : s'il sont positifs, il y a *minimum*, et *maximum*, s'ils sont négatifs. D'ailleurs l'équation $\delta.j=0$ répond à la condition indéfinie

$$(A.N+B.N')\,dx-d.\,(A.P+B.P')=0,$$

et si l'on pose, pour abréger,

$$\delta y-p.\delta x=\omega,$$

on obtiendra l'équation aux limites, en égalant à zéro l'excès des valeurs que prend la quantité

$$(AP+BP').\,\omega+(A.\,V+B.U).\delta x$$

pour $x=a$ et $x=a'$; ce que l'on peut indiquer ainsi pour abréger

$$\left[(AP+B\,P')\,\omega+(A.V+B.U)\,\delta x\right]_a^{a'}=0.$$

§ 15.

Comme addition au numéro précédent, on peut encore examiner le cas de la formule

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{V} dx \, . \int_a^{a'} \mathrm{U} dx + \lambda . \int_a^{a'} \mathrm{Z} dx,$$

Z marquant, comme V, U, une fonction désignée de x, y, p. Si l'on pose

$$d\mathrm{Z} = \mathrm{M}'' . dx + \mathrm{N}'' . dy + \mathrm{P}'' . dp,$$

le terme intégré obtenu d'abord augmente de $\lambda . \mathrm{Z} . \delta x + \lambda . \mathrm{P}'' . \omega$, de sorte que l'équation aux limites est maintenant

$$\Big[(\mathrm{AP} + \mathrm{BP}' + \lambda . \mathrm{P}'') \, \omega + (\mathrm{A} . \mathrm{V} + \mathrm{B} . \mathrm{U} + \lambda . \mathrm{Z}) \, \delta x \Big]_a^{a'} = 0.$$

L'équation différentielle deviendra :

$$(\mathrm{A} . \mathrm{N} + \mathrm{B} . \mathrm{N}' + \lambda \mathrm{N}'') \, dx - d . (\mathrm{AP} + \mathrm{BP}' + \lambda . \mathrm{P}'') = 0$$

et

$$2 \Delta j = \int_a^{a'} dx \left(\mathrm{A} \frac{d\mathrm{N}_1}{dy} + \mathrm{B} . \frac{d\mathrm{N}'_1}{dy} + \lambda . \frac{d\mathrm{N}''_1}{dy} \right) \delta y^2$$

$$+ \int_a^{a'} dx \left(\mathrm{A} \frac{d\mathrm{P}_1}{dp} + \mathrm{B} . \frac{d\mathrm{P}'_1}{dp} + \lambda . \frac{d\mathrm{P}''_1}{dp} \right) \delta p^2,$$

N''_1 et P''_1 étant ce que donnent N'', P'' par une substitution connue. Mais cette valeur transformée de $2 \Delta j$ devient superflue quand le signe de Δj est manifeste sans transformation.

Remarque I. — Examinons encore à part le cas particulier où l'on aurait $\int \mathrm{U} \, dx = \int m \mathrm{Z} \, dx$, m étant une constante, ce qui donne

$$\mathrm{U} = m . \mathrm{Z}, \quad \mathrm{N}' = m . \mathrm{N}'', \quad \mathrm{P}' = m \mathrm{P}'',$$

et les équations du problème deviennent

$$(\mathrm{N} + \lambda'' . \mathrm{N}'') \, dx - d . (\mathrm{P} + \lambda'' \, \mathrm{P}'') = 0.$$

si l'on suppose pour abréger :

$$(\mathrm{B}m + \lambda) : \mathrm{A} = \lambda'', \ \mathrm{A} = \int_a^{a'} \mathrm{U}dx,$$

$$2\,\Delta j = \frac{1}{\mathrm{A}} \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}'_1}{dy} + \lambda''. \frac{d\mathrm{N}''_1}{dy} \right) \delta y^2$$

$$+ \frac{1}{\mathrm{A}} \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{P}_1}{dp} + \lambda''. \frac{d\mathrm{P}''_1}{dp} \right) \delta p^2.$$

En comparant ces résultats à ceux que l'on trouverait pour le cas d'une extrême grandeur relative, on reconnaît que la question de réduire le j à une extrême grandeur dans la formule

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{V}dx \int_a^{a'} m\mathrm{Z}\,.\,dx + \lambda\,.\int_a^{a'} \mathrm{Z}\,.\,dx,$$

revient à prendre de prime abord $\int_a^{a'} m\mathrm{Z}dx = \text{const} = \mathrm{A}$, partant à opérer comme si l'on avait

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{AV}dx + \lambda. \int_a^{a'} \mathrm{Z}.dx.$$

Remarque II. — Mais le procédé devient superflu quand, par suite de l'égalité à zéro d'une ou de plusieurs des quantités $\frac{d\mathrm{N}}{dy}$, $\frac{d\mathrm{N}'}{dy}$, $\frac{d\mathrm{P}}{dp}$, etc., le signe invariable du Δj est manifeste de prime abord :

Exemple I. $\mathrm{V} = y$, $\mathrm{U} = \sqrt{1 + p^2}$, $\mathrm{N} = 1$, $\mathrm{P} = 0$, $\mathrm{N}' = 0$, $\mathrm{P}' = p\,(1 + p^2)^{-1/2}$, d'où résulte :

$$2\,.\,\Delta j = \mathrm{B} \int_a^{a'} \frac{d\mathrm{P}'}{dp}\,\delta p^2 = \mathrm{B} \int_a^{a'} \frac{\delta p^2\,.\,dx}{(1 + p^2)\sqrt{1 + p^2}},$$

et l'arc courbe fait partie d'une circonférence

$$(Ay - \beta)^2 + (Ax - \alpha)^2 = B^2\,;$$

donc puisque $\int_a^{a'} V dx = \int y dx$ se réduit à une aire constante, l'opération d'intégration étant seulement effectuée après que la courbe est définie, la quantité j devient ici pour le cercle un *minimum positif*, ou un *maximum négatif*, ce qui revient toujours au premier cas et prouve que la constante peut toujours être prise au positif (*).

Exemple II. $V = y$, $U = px$, $N = 1$, $P = 0$, $N' = 0$, $P' = x$; cela donne pour Δj une valeur nulle, et démontre qu'il n'y a pas nécessairement extrême grandeur et que même il n'en existe point, puisque les dérivées d'ordres supérieurs sont nulles; ce qui prouve une fois de plus notre désaccord avec l'auteur cité, qui admet ici un *maximum*.

Exemple III. $V = y$, $U = m - (x - y)^{2/3}$:

$$N = 1\,,\ P = 0,\ N' = \frac{2}{3}(x - y)^{-1/3},\ P' = 0;$$

$$\frac{dN}{dy} = 0\,,\quad \frac{dP}{dp} = 0\,,\quad \frac{dN'}{dy} = \frac{2}{9}(x - y)^{-4/3};$$

$$2\,\Delta j = \frac{2}{9}\,B\,.\int_a^{a'} \frac{\delta y^2 \,.\, dx}{\sqrt[3]{(x - y)^4}}\,;\quad \sqrt[3]{y - x} = \left(\frac{2B}{3A}\right);$$

$$\Delta j = \frac{9A^4}{16B^3}\,.\int_a^{a'} \delta y^2 \,.\, dx\,;$$

donc il y a *minimum* de j. La conclusion de l'auteur allemand, pp. 523 et 524, est ici dépourvue de précision et ne nous apprend rien, parce que sa variation seconde est compliquée de diverses constantes.

(*) Ici encore nous sommes en désaccord avec M. Strauch, tome II, pp. 540, 541, qui conclut de sa variation seconde qu'il n'y a pas extrême grandeur.

§ 16. — *Extrême grandeur du rapport de deux intégrales définies.*

Supposons maintenant

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{V}dx : \int_a^{a'} \mathrm{U}\,.\,dx.$$

Tant qu'on n'a pas effectué la variation de j, chaque intégrale est à considérer comme une fonction variable, et comme une constante, après que la variation est effectuée; ainsi l'on conçoit dans quel sens on peut égaler chaque terme de j à une constante

$$\int_a^{a'} \mathrm{U}dx = \mathrm{A}\,, \quad \int_a^{a'} \mathrm{V}\,.\,dx = \mathrm{B}\,.$$

En opérant ici d'une manière analogue à celle du paragraphe 14, on trouvera

$$(\mathrm{A}\,.\,\mathrm{N} - \mathrm{B}\,.\,\mathrm{N}')\;dx - d\,.(\mathrm{A}\,.\,\mathrm{P} - \mathrm{B}\,.\,\mathrm{P}') = 0,$$

et pour la valeur de $2\Delta j$

$$2\,\Delta j = \int_a^{a'} dx \left(\mathrm{A}.\,\frac{d\mathrm{N}_1}{dy} - \mathrm{B}.\,\frac{d\mathrm{N}'_1}{dy}\right) \delta y^2 + \int_a^{a'} dx\;(\ldots)\;\delta p^2,$$

avec la condition aux limites

$$\Big[(\mathrm{A}\,.\mathrm{P} - \mathrm{B}\,.\mathrm{P})\;\omega + (\mathrm{A}\,.\mathrm{V} - \mathrm{B}\,.\mathrm{U})\;\delta x\Big]_a^{a'} = 0.$$

L'existence de l'extrême grandeur exige donc maintenant que les deux dérivées partielles

$$\frac{d\,.(\mathrm{AN}_1 - \mathrm{B}\,.\mathrm{N}'_1)}{dy}\,, \quad \frac{d\,.(\mathrm{AP}_1 - \mathrm{B}\,.\mathrm{P}'_1)}{dp}$$

aient un signe commun; de plus, on voit que le cas actuel se déduit de celui du n° 14, en y changeant B en — B, et réciproquement.

La valeur du $2\Delta j$ non transformé est de la forme suivante

$$2\Delta j = \mathrm{A}.\int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}}{dy}\delta y^2 + 2\frac{d\mathrm{N}}{dp}\delta y\delta p + \frac{d\mathrm{P}}{dp}\delta p^2 \right)$$

$$- \mathrm{B}\int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}'}{dy}\delta y^2 + 2\frac{d\mathrm{N}'}{dp}\delta y\delta p + \frac{d\mathrm{P}'}{dp}\delta p^2 \right).$$

Quand celle-ci s'anéantit par suite de l'égalité à zéro de chaque dérivée partielle, l'extrême grandeur n'existe plus, et toute transformation devient superflue : tel est, par exemple, le cas de $\mathrm{V}=y$, $\mathrm{U}=px$, qui donne $\mathrm{N}=1$, $\mathrm{P}=0$, $\mathrm{N}'=0$, $\mathrm{P}'=x$, et anéantit les quatre dérivées.

Le signe de Δj peut être aussi manifeste sans transformation; tel est le cas de $\mathrm{V}=y$; $\mathrm{U}=m-(x-y)^{2/3}$, qui donnera la droite

$$x - y = \left(\frac{2\mathrm{B}}{3\mathrm{A}}\right)^3,$$

et

$$2\Delta j = -\mathrm{B}\int \frac{d\mathrm{N}'}{dy}\delta y^2.dx$$

$$= -\frac{2\mathrm{B}}{9}\int (x-y)^{-4/3}.\ \delta y^2.\ dx = -\mathrm{B}.\frac{9\mathrm{A}^4}{16\mathrm{B}^2}\int \delta y^2.dx$$

la constante B a la valeur de l'équation

$$\mathrm{B} = \int_a^{a'} y dx = \frac{a'^2 - a^2}{2} - \left(\frac{2\mathrm{B}}{3\mathrm{A}}\right)^3 (a'-a);$$

si elle est positive, il y a *maximum*, et *minimum* si elle est négative.

§ 17.

Étant donnée l'expression

$$j = \int_a^{a'} \mathrm{V} dx : \int_a^{a'} \mathrm{U} dx + \lambda \int_a^{a'} \mathrm{Z} dx,$$

la réduire à l'extrême grandeur : la variation donne, en ce cas,

$$\mathrm{A}^2 . \delta j = \mathrm{A} . \delta . \int \mathrm{V} dx - \mathrm{B} . \delta \int \mathrm{U} dx + \mathrm{A}^2 . \lambda . \delta . \int \mathrm{Z} dx ;$$

or, pour $d\mathrm{Z} = \mathrm{M}'' dx + \mathrm{N}'' dy + \mathrm{P}'' dp$, le terme en $\mathrm{A}^2 . \lambda . \delta \int \mathrm{Z}\, dx$ doit fournir la partie intégrée

$$\mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{Z} . \delta x + \mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{P}'' . \omega$$

et la partie non intégrée

$$\mathrm{A}^2 . \lambda \left(\int \mathrm{N}'' . \omega . dx - \int dx . \frac{d\mathrm{P}''}{dx} \omega \right);$$

de sorte que l'équation différentielle devient

$$\begin{gathered} (\mathrm{A} . \mathrm{N} - \mathrm{B} . \mathrm{N}' + \mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{N}'')\, dx \\ - d . (\mathrm{A} . \mathrm{P} - \mathrm{BP}' + \mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{P}'') = 0 \end{gathered}$$

avec l'équation aux limites

$$\begin{gathered} \left[(\mathrm{A} . \mathrm{P} - \mathrm{B} . \mathrm{P}' + \mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{P}'') . \omega \right]_a^{a'} \\ + \left[(\mathrm{A} . \mathrm{V} - \mathrm{B} . \mathrm{U} + \mathrm{A}^2 . \lambda . \mathrm{Z})\, \delta x \right]_a^{a'} = 0, \end{gathered}$$

λ marquant un facteur arbitraire, $\mathrm{A}^2 . \lambda$ pourrait être pris comme une seule constante.

Le terme en $\mathrm{A}^2 . \lambda . \int \mathrm{Z} dx$ donne pour partie de second ordre

$$\frac{1}{2} \mathrm{A}^2 . \lambda . \int_a^{a'} dx \left(\frac{d\mathrm{N}''}{dy} \delta y^2 + 2 . \frac{d\mathrm{N}''}{dp} \delta y \delta p + \frac{d\mathrm{P}''}{dp} \delta p^2 \right),$$

ce qui se transforme en

$$\frac{1}{2}\,A^2.\lambda.\int_a^{a'}\left(\frac{dN''_1}{dy}.\,\delta y^2+\frac{dP''_1}{dp}.\,\delta p^2\right)dx.$$

N''_1, P''_1 résultent de N'', P'', de la manière connue, et l'on en déduit la formule

$$2\Delta j=\int_a^{a'}dx\left(A\,\frac{dN_1}{dy}-B.\,\frac{dN'_1}{dy}+A^2.\,\lambda.\,\frac{dN''_1}{dy}\right)\delta y^2$$

$$+\int_a^{a'}dx\left(A\,\frac{dP_1}{dp}-B.\,\frac{dP'_1}{dp}+A^2.\,\lambda.\,\frac{dP''_1}{dp}\right)\delta p^2.$$

On voit que, pour l'existence de l'extrême grandeur de j, les deux trinômes, multiplicateurs de $\delta y^2.dx$, $\delta p^2.dx$, sous le signe d'intégration, doivent avoir un signe commun, invariable entre les limites d'abscisse $x=a$, a'.

Mais avant que de recourir à la transformation, il faut examiner si le signe de Δj n'est pas manifeste.

Exemple. — Quelle est parmi toutes les aires mixtilignes équivalentes comprises entre un axe horizontal des x, et les deux ordonnées extrêmes qui répondent à $x=a$, a', celle dont le centre de gravité est le plus bas possible? La question revient à faire

$$V=y^2,\ U=2y,\ Z=y$$

dans la formule générale; on aura pour la courbe demandée $2A.y-B=0$, c'est-à-dire une droite parallèle à l'axe de x; de plus, on trouve pour Δj

$$2\Delta j=\int_a^{a'}dx.\,\frac{dN}{dy}\,\delta y^2=2\int_a^{a'}\delta y^2.dx;$$

car ici les dérivées partielles sont nulles, et l'on voit qu'il y a *minimum*.

Remarque. — *Théorème.* — Je dis que pour réduire à une extrême grandeur l'expression

$$j = \frac{\int V dx}{\int m.Z.dx} + \lambda. \int_a^{a'} Z dx,$$

m étant une constante et $U = mZ$, on peut, avant de prendre la variation, considérer le diviseur comme constant, et que la question est réduite à celle d'une extrême grandeur relative. En effet, si, dans les formules générales, on fait $U = mZ$, on aura

$$N' = m.N'', \ P' = m.P'',$$

la courbe devient

$$(AN + (A^2.\lambda - B.m)\, N'')\, dx - d.(AP + (A^2.\lambda - Bm).P'') = 0,$$

ce qui, en changeant $A^2\lambda - Bm$ en λ', revient à

$$(N + \lambda'.N'')\, dx - d.(P + \lambda' P'') = 0,$$

équation qui est la même que si l'on avait fait varier la formule

$$j' = \int_a^{a'} V dx + \lambda'. \int_a^{a'} Z dx,$$

λ' étant la valeur $A.\lambda - \frac{B.m}{A}$, et A étant donné par $\int_a^{a'} U dx$ ou $m \int_a^{a'} Z dx$, après que la courbe est déterminée.

§ 18. — *Applications diverses.*

Exemple I du § 17. — Quel est de tous les arcs courbes de même longueur, entre deux points donnés, celui qui comprend avec l'axe horizontal et les ordonnées extrêmes, une aire dont le centre de gravité est le plus bas ou le plus haut? On aura, d'après l'énoncé,

$$j = \frac{\int y^2 dx}{\int 2y dx} + \lambda . \int dx . \sqrt{1+p^2}$$

$$\mathrm{V} = y^2,\ \mathrm{U} = 2y,\ \mathrm{Z} = \sqrt{1+p^2}$$

$$\mathrm{N} = 2y\ , \mathrm{N}' = 2,\ \mathrm{N}'' = 0$$

$$\mathrm{P} = 0,\ \mathrm{P}' = 0,\ \mathrm{P}'' = p\,(1+p^2)^{-1/2}$$

$$\frac{d\mathrm{N}}{dy} = 2,\ \frac{d\mathrm{N}'}{dy} = 0,\ \frac{d\mathrm{N}''}{dy} = 0$$

$$\frac{d\mathrm{P}}{dp} = \frac{d\mathrm{P}'}{dp} = 0,\ \frac{d\mathrm{P}''}{dp} = (1+p^2)^{-3/2}$$

et

$$2\Delta j = \int_a^{a'} dx \left(2\delta y^2 + \frac{\delta p^2}{(1+p^2)\sqrt{1+p^2}} \right).$$

L'équation de la courbe est celle d'une lame élastique,

$$2 . \mathrm{A} . y - 2\mathrm{B} - \frac{\mathrm{A}^2 . \lambda}{dx} . d. \frac{p}{\sqrt{1+p^2}} = 0;$$

l'équation aux limites est remplie identiquement par $\delta x = o$, $\delta b = o$, $\delta b' = o$.

La valeur positive de Δj nous montre qu'il y a *minimum* et que, sous la condition prescrite, le centre de gravité de l'aire est le plus bas possible.

Nota. — Ici nous sommes encore en désaccord avec M. Strauch, qui conclut hardiment qu'il n'y a pas d'extrême grandeur, pp. 532, 533 et 534.

§ 19.

Exemple II du § 17. — Quel est parmi tous les arcs courbes de même longueur, tracés dans un plan vertical entre deux points fixes (a, b), (a', b'), celui dont le centre de gravité est le plus bas ou le plus haut? D'après l'énoncé, on aura

$$y = \frac{\int y ds}{\int ds} + \lambda . \int ds,$$

les intégrales étant prises entre les limites $x = a$, $x = a'$. On suppose l'axe des x horizontal, et celui des y suivant la verticale ascendante; comme, d'après la remarque du § 17, le diviseur peut de prime abord être pris constant, on aura

$$l . j = \int y dx . \sqrt{1 + p^2} + l\lambda . \int dx \sqrt{1 + p^2},$$

l marquant la longueur de l'arc courbe : cela donne

$$V = y . \sqrt{1 + p^2},\ Z = \sqrt{1 + p^2},$$

$$N = \sqrt{1 + p^2},\ N' = 0,\ P = p . y . (1 + p^2)^{-1/2},$$

$$P' = p (1 + p^2)^{-1/2};$$

la courbe devient

$$\sqrt{1 + p^2} . dx - d . \frac{(y + \lambda . l) p}{\sqrt{1 + p^2}} = 0,$$

ce qui revient à

$$\frac{dy}{l . \lambda + y} - \frac{p dp}{1 + p^2} = 0.$$

C'est l'équation différentielle d'une chaînette qui donne par une première intégration,

$$l . \lambda + y = \alpha . \sqrt{1 + p^2};$$

et la constante α étant prise comme une quantité en elle-même positive ou négative, on ne doit mettre aucun signe en évidence au-devant du radical; on tire de là

$$\mathrm{N}_1 = \frac{l \,.\, \lambda + y}{\alpha}, \quad \frac{d\mathrm{N}_1}{dy} = \frac{1}{\alpha},$$

$$\frac{d\mathrm{P}_1}{dp} = \frac{y + p^2\,(\lambda l + y)}{(1 + p^2)\sqrt{1 + p^2}},$$

$$\mathrm{N}'_1 = 0, \quad \mathrm{P}'_1 = \mathrm{P}' = p \,.\, (1 + p^2)^{-1/2},$$

$$\frac{d\mathrm{N}'_1}{dy} = 0, \quad \frac{d\mathrm{P}'_1}{dp} = \frac{1}{(1 + p^2)\sqrt{1 + p^2}};$$

d'où il résulte pour $2\Delta j$

$$2\,\Delta\, j = \frac{1}{\alpha} \cdot \int_a^{a'} dx \,.\, \delta y^2 + \alpha \int_a^{a'} dx \,.\, \delta p^2 ;$$

et le signe de cette valeur dépend, par conséquent, uniquement de celui qui est latent dans α : or en prenant λ, l comme quantités absolues, et plaçant l'arc courbe dans l'angle de x, y positifs, on a pour $\lambda l + y$ une quantité positive; et il faut qu'il en soit de même de α; donc il y a *minimum*, et la chaînette, qui est convexe vers l'axe des x, puisque

$$\frac{dp}{dx} = \frac{1 + p^2}{\lambda l + y} = \frac{\lambda l + y}{\alpha^2},$$

est, par conséquent, la courbe dont le centre de gravité, dans une étendue quelconque, est le plus bas possible. L'équation aux limites est toujours satisfaite d'elle-même.

Si l'on prenait $\alpha = -\alpha'$, α' étant une constante positive, on aurait $y + \lambda l = -\alpha' \sqrt{1 + p^2}$; ainsi y et $l \,.\, \lambda$ seraient négatifs, et dès lors la courbe serait placée dans l'angle de x positif et de y négatif; ce qui rend toujours $\frac{dp}{dx}$ de même signe que $y + \lambda l$; cette seconde courbe, toujours chaînette, tourne par conséquent encore sa convexité vers l'axe des abscisses : dans ce cas, il y a donc *maximum*; mais cela équivaut évidemment à une distance *minimum* absolu à l'axe horizontal ox, maintenant supérieur à la courbe : or c'est bien là le même fait géométrique, exprimé d'une manière différente.

Le premier suppose que l'arc courbe soit dans l'angle des x, y positifs à la fois, et la pesanteur dirigée de haut en bas; le second suppose l'arc courbe dans l'angle des x positifs, des y négatifs, et la pesanteur dirigée vers le haut; ce qui produit un arc convexe vers le haut.

Admettre ici deux faits différents, ce serait méconnaître le véritable sens de la théorie du positif et du négatif.

Pour s'expliquer le double signe de sa variation seconde dans le cas actuel, M. Strauch, t. II, p. 540, suppose que, par les deux points donnés, on puisse mener deux arcs de chaînette, l'un *convexe* et l'autre *concave*, vers l'axe horizontal des x, et, selon l'auteur, le premier arc répond au *minimum*, le second au *maximum :* or c'est bien la plus étrange erreur qu'il soit possible de commettre contre cette théorie. La valeur $\frac{y + l\lambda}{\alpha^2}$ de $\frac{dp}{dx}$ montre, en effet, immédiatement que la courbe est toujours convexe vers les x, que, pour avoir un arc concave, il faudrait changer α^2 en $-\alpha^2$, ce qui rendrait la courbe imaginaire; donc l'arc de chaînette concave vers les x est impossible dès qu'on a disposé les axes de manière à avoir un arc convexe.

L'arc courbe, pour devenir concave, doit changer de nature, ce qui exige que l'on change le sens de la question; en effet l'équation en p, y donne :

$$\frac{x + \beta}{\alpha} = \log\left(\frac{y + \lambda l + \sqrt{(y + \lambda l)^2 - \alpha^2}}{\alpha}\right),$$

β marquant la seconde constante; il en résulte

$$y + l\,.\,\lambda = \frac{\alpha}{2}\,.\,e^{\frac{x+\beta}{\alpha}} + \frac{\alpha}{2}e^{-\frac{x+\beta}{\alpha}},$$

partant pour

$$y + l\,.\,\lambda = \mathrm{Y},\ x + \beta = \mathrm{X},$$

$$\mathrm{Y}\,. = \frac{\alpha}{2}\,.\,e^{\frac{x}{\alpha}} + \frac{\alpha}{2}\,.\,e^{-\frac{\mathrm{X}}{\alpha}};$$

mais l'arc concave exigeant que α^2 devienne négatif, il faut que, α devenant $\alpha'\sqrt{-1}$, on ait encore des Y réels; or ce changement donnera

$$Y = \frac{\alpha'.\sqrt{-1}}{2} . e^{\frac{x}{\alpha'}\sqrt{-1}} + \frac{\alpha'\sqrt{-1}}{2} . e^{-\frac{X.\sqrt{-1}}{\alpha'}},$$

ou en passant aux sinus, cosinus :

$$Y = \alpha'.\sqrt{-1} . \cos\frac{X}{\alpha'} .$$

Cette valeur de Y étant imaginaire, il n'y a aucune courbe concave vers x dont l'arc entre les deux points fixes puisse fournir une solution.

L'équation différentielle

$$\alpha^2 (1 + p^2) = Y^2$$

montre la même impossibilité, puisqu'elle devient pour $\alpha^2 = -\alpha'^2$

$$1 + p^2 = - Y^2 : \alpha'^2,$$

ce qui rendrait la valeur de p imaginaire.

Si dans l'équation différentielle on changeait p en $p'\sqrt{-1}$, on pourrait bien trouver une courbe réelle, concave vers les x,

$$y = \alpha \sin\left(\frac{x + \beta}{\alpha}\right),$$

mais elle ne répondrait plus au sens de la question; et la forme du y serait altérée. Si l'on prenait $p = p'\sqrt{-1}$, $\alpha = \alpha'\sqrt{-1}$ à la fois, on trouverait encore une courbe concave

$$Y = \frac{\alpha'}{2} . e^{\frac{X}{\alpha'}} - \frac{\alpha'}{2} . e^{-\frac{X}{\alpha'}}$$

pour $x + \beta = X$; mais elle détruirait encore le sens primitif de la question. Ainsi il est bien prouvé que l'idée admise par l'auteur est fausse et que son explication est un expédient de pure fantaisie qui n'explique rien.

Remarque I. — En substituant dans la valeur $dp : dx$, celle $(y + \lambda l)$ en $\sqrt{1 + p^2}$, on pourrait certes écrire

$$\frac{dp}{dx} = \frac{\sqrt{1+p^2}}{\alpha};$$

mais il serait inexact d'en conclure qu'il puisse y avoir à la fois par les deux mêmes points un arc convexe et un arc concave ; car le changement de signe de α ou du radical entraîne la condition que toutes les ordonnées changent aussi de signe; ce qui assigne toujours à $\frac{dp}{dx}$ et à l'ordonnée $y + \lambda l$ un signe commun.

Remarque II. — Nous obtenons bien aussi deux solutions, ou deux arcs, l'un *convexe* vers le bas et l'autre *concave;* mais ces arcs sont totalement séparés l'un de l'autre : c'est dans ce fait seul des deux arcs ainsi disposés qu'il fallait trouver l'explication d'un *maximum* négatif qui exprime au fond la propriété même du *minimum* qui convient au premier arc; d'ailleurs la même équation différentielle et en quantités finies exprimera ces deux courbes, selon que l'on y considère la constante α comme positive ou comme négative. De plus, les constantes α, β, λ se détermineront par la condition que la courbe passe aux points (a, b) (a', b') et qu'entre ces points son arc ait une longueur l.

§ 20. — *Application du paragraphe 15.*

On demande une extrême grandeur pour la quantité

$$j = \int_a^{a'} y dx \,.\int_a^{a'} ds,$$

sous la condition que l'arc $\int_{a}^{a'} ds = \int_{a}^{a'} dx.\sqrt{1+p^2}$ ait une longueur prescrite : la question est donc de faire une extrême grandeur de l'expression

$$j = \int_{a}^{a'} l \,.\, y \,.\, dx + \lambda \,.\, \int_{a}^{a'} dx \,.\, \sqrt{1+p^2},$$

laquelle, pour $\lambda = \lambda' \,.\, l$, revient à

$$j : l = \int_{a}^{a'} y dx + \lambda' \,.\, \int_{a}^{a'} dx \,.\, \sqrt{1+p^2} \,.$$

Ainsi il faut trouver parmi tous les arcs courbes de même longueur entre deux points donnés celui qui comprend, avec les ordonnées extrêmes et l'axe des abscisses, la plus grande ou la plus petite surface.

L'on a maintenant

$$\mathrm{V} = y\,,\ \mathrm{Z} = \sqrt{1+p^2},\ \mathrm{N} = 1,\ \mathrm{P} = 0,$$

$$\mathrm{N}'' = 0\,,\ \mathrm{P}'' = p\,(1+p^2)^{-1/2},$$

$$\frac{d\mathrm{N}}{dy} = 0\,,\ \frac{d\mathrm{N}}{dp} = 0\,,\ \frac{d\mathrm{P}}{dp} = 0\,,\ \frac{d\mathrm{N}''}{dp} = 0,$$

$$\frac{d\mathrm{P}''}{dp} = (1+p^2)^{-3/2}.$$

L'équation de la courbe devient

$$0 = dx - \lambda' \, d\mathrm{P}'' = dx - \lambda' \,.\, \frac{dp}{\sqrt{1+p^2}} + \lambda' \,.\, \frac{p^2 dp}{(1+p^2)\sqrt{1+p^2}}$$

et l'on en déduit d'abord :

$$\frac{dp}{dx} = \frac{1}{\lambda'} \,.\, \left(\frac{ds}{dx}\right)^3 ,$$

et ce calcul suppose ds, dx de même signe, puisqu'on a pris

$ds = dx \,.\, \sqrt{1+p^2}$; ainsi s, x sont comptés dans le même sens. L'équation $dx - \lambda' \,.\, d\mathrm{P}'' = 0$ donne par l'intégration

$$(x-\alpha)^2 = \lambda'^2 \,.\, p^2 : (1+p^2)$$

et

$$(x-\alpha)^2 + (y-\beta)^2 = \lambda'^2,$$

α, β marquant les constantes d'une circonférence de cercle de rayon λ' : elle est décrite d'un centre (α, β). Mais ces trois constantes sont à déterminer d'après la condition que la courbe passe aux deux points donnés (a, b) (a', b') et que son arc entre ces points ait une longueur l.

D'abord il importe de considérer que l'équation en x, y donne la dérivée $\frac{dp}{dx}$ sous une seconde forme :

$$\frac{dp}{dx} = -\frac{1+p^2}{y-\beta} = -\frac{ds^2 : dx^2}{(y-\beta)} \ldots (\mathrm{I})$$

$$2\,\Delta\,j = \int_a^{a'} \frac{d\mathrm{P}''}{dp}\,\delta p^2 \,.\, dx = \lambda' \,.\, \int_a^{a'} \frac{dx \,.\, \delta p^2}{ds^3 : dx^3} \,.$$

Ainsi l'espèce de l'extrême grandeur dépend uniquement de la nature de la constante λ'; et il faut par conséquent examiner si elle peut être tour à tour positive et négative :

La comparaison des deux valeurs de $dp : dx$ nous donne

$$\lambda' = -\frac{ds}{dx} \,.\, (y-\beta) \ldots (\mathrm{II}).$$

Donc puisque notre calcul suppose $ds : dx$ positif, on voit que pour l'arc de cercle qui, dans toute son étendue, admet les ds, dx de même signe, et dont chaque point a une ordonnée supérieure à celle β du centre, la quantité λ' est négative, et qu'un tel arc tourne sa concavité à l'axe des abscisses, puisque $\frac{dp}{dx}$ est de signe contraire à l'ordonnée relative $y - \beta$. Dans ce même cas, il y a *maximum*, car $2\Delta j$ a une valeur négative.

Quant à l'arc appartenant à la même circonférence et qui est tel que, dans de certains intervalles, le ds est forcément de sens contraire au dx, il ne saurait donner aucune solution, parce que la valeur de Δj changerait de signe dans l'étendue $a' - a$.

Ensuite la longueur λ' étant déjà censée connue, ou plutôt une longueur prescrite l étant calculée d'après un rayon λ' donné, on pourra calculer algébriquement les quantités α, β par les conditions

$$(a - \alpha)^2 + (b - \beta)^2 = \lambda'^2,$$

$$(a' - \alpha)^2 + (b' - \beta)^2 = \lambda'^2.$$

Il est aisé de voir que de là résultent deux systèmes de valeurs pour α, β; de sorte que par les deux points donnés on peut décrire deux cercles différents.

Si l'arc de l'un est concave vers les x, il faut que celui de l'autre y soit convexe; en effet, puisqu'ils répondent à un même λ' et qu'ils doivent chacun satisfaire à la condition d'avoir ds, dx de même signe, leurs courbures sont égales et contraires en vertu de la même valeur numérique pour λ'. Cela même démontre que la constante λ' est à prendre comme positive et comme négative, c'est ce que confirment les formules (I, II), qui, pour le second cercle, deviennent

$$\frac{dp}{dx} = - \frac{ds^2}{dx^2} : (y - \beta'),$$

$$\lambda' = - \frac{ds}{dx} (y - \beta').$$

Celles-ci démontrent que $\frac{dp}{dx}$ est positif dans toute l'étendue de l'arc qui répond à $y - \beta'$ négatif ou à $y < \beta'$, et à $\frac{ds}{dx}$ positif; ce qui fait λ' en même temps positif : c'est le cas de l'arc convexe vers x pour lequel il y a par conséquent *minimum;* ce qui est évident aussi par l'intuition; mais ce qui devait être déduit de l'analyse même.

§ 21.

Nous avons supposé, pour fixer les idées, les points extrêmes donnés, et les arcs courbes, placés dans l'angle des x, y positifs;

cela étant, cherchons l'arc l : on trouvera

$$l = \lambda' . \text{arc} \left(\sin = \frac{a' - \alpha}{\lambda'} \right) - \lambda' . \text{arc} \left(\sin = \frac{a - \alpha}{\lambda'} \right) .$$

Si donc je prends les x parallèles à la droite des deux points, j'obtiens

$$b' = b,\ \alpha = \frac{a + a'}{2},\quad \alpha' = \alpha.$$

Ainsi en se donnant λ', on calculera l par l'équation précédente; ensuite on obtient les deux valeurs de β par la formule

$$\beta = b \mp \sqrt{\lambda'^2 - \frac{1}{4}(a' - a)^2},$$

laquelle démontre qu'en effet le centre de l'un des cercles est inférieur et que l'autre est supérieur à la droite des deux points donnés. Cette manière de procéder évite la difficulté de la résolution d'une équation transcendante et donne plus de précision à la discussion; l'équation aux limites est d'ailleurs satisfaite d'elle-même.

Remarque. — Il est utile de rapprocher les conséquences qui résultent du changement de nature positive ou négative de certaines constantes dans une équation entre variables x, y ou dans une équation différentielle :

1° Au § 6$^{\text{bis}}$, nous avons reconnu que le changement de signe d'une constante amène un changement dans la nature même de la courbe.

2° L'exemple de la chaînette traité au § 19, nous offre le cas où une même équation différentielle exprime tour à tour deux courbes de même nature placées différemment et tout à fait séparées, selon que la même constante y est positive ou négative.

3° L'exemple qui nous a occupé en dernier lieu, montre que la même équation différentielle peut exprimer deux arcs courbes différents de même nature, passant par les deux mêmes points-limites et tournant leurs convexités vers des côtés opposés, selon qu'une même constante est censée positive ou négative.

§ 22. — *Trouver la plus courte distance entre deux points donnés sur une surface.*

Pour la discussion complète, il faut traiter la question en entier, d'autant plus qu'elle constitue un acheminement vers le principe de la moindre action : *ds* étant l'élément de la courbe demandée en un point (x, y, z), r son rayon de courbure, (α, β, γ) les angles de la tangente à la courbe avec les axes coordonnés, on aura

$$\cos\alpha = \frac{r}{ds}\, d \,.\, \frac{dx}{ds}, \quad \cos\beta = \frac{r}{ds} \,.\, d \,.\, \frac{dy}{ds}, \quad \text{etc.}$$

D'un autre côté, la surface de l'équation donnée

$$\mathrm{L}\,(x\,,y\,,z) = \mathrm{L} = 0$$

aura une direction normale $(\alpha', \beta', \gamma')$ fournie par les égalités

$$\cos\alpha' = \mathrm{U} \,.\, \frac{d\mathrm{L}}{dx}, \quad \cos\beta' = \mathrm{U}\, \frac{d\mathrm{L}}{dy}, \quad \text{etc....}$$

pour

$$\mathrm{U} = 1 : \sqrt{\left(\frac{d\mathrm{L}}{dx}\right)^2 + \left(\frac{d\mathrm{L}}{dy}\right)^2 + \left(\frac{d\mathrm{L}}{dz}\right)^2}\,.$$

Cela étant posé, nous avons

$$j = \int \sqrt{dx^2 + dy^2 + dz^2}\,.$$

On en déduira l'équation aux limites

$$\left[\frac{dx}{ds}\,\delta x + \frac{dy}{ds}\,\delta y + \frac{dz}{ds}\,\delta z\right]_a^{a'} = 0,$$

laquelle est satisfaite d'elle-même; et l'équation indéfinie

$$\left(d\,.\,\frac{dx}{ds}\right)\delta x+\left(d\,.\,\frac{dy}{ds}\right)\delta y+\left(d\,.\,\frac{dz}{ds}\right)\delta z=0\,;$$

il faut y joindre la condition

$$\frac{d\mathrm{L}}{dx}\,.\,\delta x+\frac{d\mathrm{L}}{dy}\,.\,\delta y+\frac{d\mathrm{L}}{dz}\,.\,\delta z=0.$$

Ainsi λ marquant un facteur virtuel d'abord arbitraire, nous aurons

$$\left(d\,.\,\frac{dx}{ds}+\lambda\,.\,\frac{d\mathrm{L}}{dx}\right)\delta x+\left(d\,.\,\frac{dy}{ds}+\lambda\,.\,\frac{d\mathrm{L}}{dy}\right)\delta y+\text{etc.}=0.$$

Or rien n'empêche de déterminer le λ d'après l'égalité à zéro du facteur de δz dans cette équation; et comme en outre x, y peuvent être pris pour variables indépendantes dans $\mathrm{L}=0$, il faut que l'on ait séparément l'égalité à zéro du facteur de δx et de δy; ce qui donne

$$\left.\begin{array}{l}
d\,.\,\dfrac{dx}{ds}+\lambda\,.\,\dfrac{d\mathrm{L}}{dx}=0\\[2ex]
d\,.\,\dfrac{dy}{ds}+\lambda\,.\,\dfrac{d\mathrm{L}}{dy}=0\\[2ex]
d\,.\,\dfrac{dz}{ds}+\;.\,\dfrac{d\mathrm{L}}{dz}=0
\end{array}\right\}\cdots(a)$$

Ces équations, qui reviennent à celles-ci :

$$\cos\alpha\,.\,\frac{ds}{r}+\frac{\lambda}{\mathrm{U}}\,.\cos\alpha'=0,$$

$$\cos\beta\,.\,\frac{ds}{r}+\frac{\lambda}{\mathrm{U}}\,.\cos\beta'=0,\ \text{etc.},$$

donneront d'abord $\lambda=\mathrm{U}\dfrac{ds}{r}$ et démontrent que la plus courte distance demandée, si elle existe, est une courbe dont la normale *principale*, située dans le plan osculateur, coïncide avec la normale de la surface.

Ces mêmes équations sont identiques avec celles que l'on trouverait, si l'on recherchait la courbe d'équilibre formée par un fil tendu sur la surface entre deux points fixes, ou la trajectoire d'un mobile, lancé sans frottement sur la surface et n'étant soumis à aucune force extérieure; il en résulte que cette courbe d'équilibre et cette trajectoire jouissent aussi de cette même propriété de renfermer dans leur plan osculateur la normale à la surface.

Mais le *minimum* a-t-il réellement lieu et sans aucune exception?

En se guidant par la simple intuition géométrique de certains cas particuliers, on est porté à admettre avec les géomètres que ce *minimum* n'existe pas toujours? Reste à voir si l'analyse amène une réponse conforme à cette induction.

En prenant la variation de

$$j = \int dx \sqrt{1 + \frac{dy^2}{dx^2} + \frac{dz^2}{dx^2}} = \int dx . \sqrt{1 + y'^2 + z'^2}$$

pour

$$\frac{dy}{dx} = x', \frac{dz}{dx} = z',$$

on doit tenir compte de l'équation L = 0 ou de

$$\frac{dL}{dx}\,dx + \frac{dL}{dy}\,dy + \frac{dL}{dz}\,dz = 0,$$

laquelle revient à

$$\frac{dL}{dx} + \frac{dL}{dy}\,y' + \frac{dL}{dz}\,z' = 0;$$

cela revient évidemment à prendre

$$j = \int dx \left(\sqrt{1 + y'^2 + z'^2} + \lambda \frac{dL}{dx} + \lambda \frac{dL}{dy}\,y' + \lambda \frac{dL}{dz}\,z' \right)$$

ou

$$j = \int V \, . \, dx$$

et

$$V = \sqrt{1 + y'^2 + z'^2} + \lambda \, . \, \frac{dL}{dx} + \lambda \, . \, \frac{dL}{dy} \, . \, y' + \lambda \, . \, \frac{dL}{dz} \, . \, z'.$$

λ désignant maintenant une constante arbitraire, on en tire

$$N = \frac{dV}{dy'} = \frac{y'}{\sqrt{1 + y'^2 + z'^2}} + \lambda \, . \, \frac{dL}{dy'},$$

$$N' = \frac{dV}{dz'} = \frac{z'}{\sqrt{1 + y'^2 + z'^2}} + \lambda \, . \, \frac{dL}{dz} \, .$$

Il est sous-entendu que quand on fait varier j, on prend $\delta x = 0$, $\delta y = 0$, partant $\delta z = 0$; on conclut de là :

$$\frac{dN}{dy'} = \frac{1 + z'^2}{(\sqrt{1 + y'^2 + z'^2})^3}; \quad \frac{dN'}{dz} = \frac{1 + y'^2}{(\sqrt{1 + y'^2 + z'^2})^3},$$

$$\frac{dN}{dz'} = \frac{dN'}{dy'} = -\frac{y' \, . \, z'}{(\sqrt{1 + y'^2 + z'^2})^3},$$

valeurs qui sont les mêmes que si les termes en $\frac{dL}{dy}$, $\frac{dL}{dz}$ n'existaient pas dans N, N' : ainsi la partie virtuelle du second ordre devient

$$2 \Delta j = \int_a^{a'} dx \left(\frac{dN}{dy'} \, \delta y'^2 + 2 \, \frac{dN}{dz'} \, \delta y' \delta z' + \frac{dN'}{dz'} \, \delta z'^2 \right) .$$

$$= \int_a^{a'} \frac{dx}{V^3} \left[\delta y'^2 + \delta z'^2 + (z' \delta y' - y' \delta z')^2 \right],$$

et comme elle est toujours positive, il en résulte qu'il y a toujours *minimum*, et que le *maximum* n'est pas même possible exceptionnellement, contrairement à toute conclusion déduite par intuition, dans quelques cas particuliers. Cette déduction provient en effet de la manière peu exacte d'entendre les limites fixes d'intégration, en bornant exclusivement à celles-ci les résultats fournis par le calcul des variations. Nous verrons plus bas qu'en effet cette thèse est inadmissible, et c'est ce que démontre déjà le cas actuel; car l'analyse précédente ne fournit pas seulement les résultats obtenus pour les deux points assignés (a, b, c) (a', b', c') pris sur la surface, mais elle exprime encore que la courbe qu'elle donne est la plus courte distance entre deux quelconques de ses points.

§ 23.

Nota. — Pour montrer brièvement que la courbe d'équilibre d'un fil tendu sur la surface et que la trajectoire d'un mobile lancé à la surface sont fournies par les équations mêmes de la plus courte distance, il convient de nous arrêter un instant à ces deux questions, d'autant plus que, dans les ouvrages de mécanique, on ne met cette identité en évidence que par une voie laborieuse et indirecte où l'on a même recours à la notion de la moindre action qui doit rester étrangère à la question.

Dans ce but, en recherchant d'abord les équations d'équilibre d'un fil fixé par ses extrémités et soumis en chacun de ses points à une force propre, dont les composantes rapportées à l'unité de longueur soient P, Q, R parallèlement aux axes coordonnés respectifs, et pour le point x, y, z, on obtiendra

$$\mathrm{P}.ds + d.\left(\tau.\frac{dx}{ds}\right) = 0,\quad \mathrm{Q}.ds + d.\left(\tau.\frac{dy}{ds}\right) = 0,$$

$$\mathrm{R}.ds + d.\left(\tau.\frac{dz}{ds}\right) = 0.$$

τ désigne la tension du fil en (x, y, z) et s l'arc courbe : de là on déduit aisément, d'après les auteurs,

$$d\tau + \mathrm{P}.dx + \mathrm{Q}.dy + \mathrm{R}.dz = 0.$$

Dans le cas spécial où le fil doit seulement être tendu sur une surface convexe, et qu'il n'y a pas de forces propres, il ne se trouve soumis qu'à la réaction normale N. *ds* de cette surface en chaque élément de longueur; en nommant λ, μ, ν les angles de cette direction avec les axes coordonnés, on aura

$$P = N \,.\, \cos\lambda,\ Q = N \,.\, \cos\mu,\ R = N \,.\, \cos\nu;$$

$$\cos\lambda + \frac{1}{U} \cdot \frac{dF}{dx},\ \cos\mu = \frac{1}{U} \cdot \frac{dF}{dy},\ \cos\nu = \text{etc...},$$

partant

$$P \,.\, dx + Q \,.\, dy + R \,.\, dz = \frac{N}{U}\left(\frac{dF}{dx}\,dx + \frac{dF}{dy}\,dy + \text{etc.}\right),$$

expression qui est nulle identiquement en vertu de l'équation $F(x, y, z) = 0$ de la surface courbe; on aura donc

$$d\tau = 0, \quad \text{et} \quad \tau = \text{const.} = \tau_0.$$

Ainsi la tension du fil est constante d'un point à l'autre; ce qui exige que les deux forces extrêmes de retention soient égales entre elles.

Si l'on introduit cette condition de $\tau = \tau_0$ dans les équations générales, ainsi que les valeurs de $P = N \,.\, \cos\lambda$..., on obtient

$$\frac{\tau_0}{ds} \,.\, d.\left(\frac{dx}{ds}\right) = -\frac{N}{U} \cdot \frac{dF}{dx},$$

$$\frac{\tau_0}{ds} \,.\, d.\left(\frac{dy}{ds}\right) = -\frac{N}{U} \cdot \frac{dF}{dy},$$

$$\frac{\tau_0}{ds} \,.\, d.\left(\frac{dz}{ds}\right) = -\frac{N}{U} \cdot \frac{dF}{dz}.$$

La somme des carrés de ces équations ajoutées membre à membre, donnera d'abord, en vertu des valeurs de α, β, γ établies plus haut,

$$\tau_0 = N \,.\, r \,.$$

Si l'on substitue ensuite cette valeur de τ_0 dans ces trois équations obtenues, on les ramène immédiatement à la forme des équations (*a*), et l'on en conclut que la forme courbe d'équilibre d'un fil tendu sans frottement sur la surface marque la plus courte distance entre deux quelconques de ses points.

Je considère, en second lieu, le cas dynamique d'un mobile lancé sans frottement sur la surface rigide $F(x, y, z) = F = 0$, à laquelle il soit assujetti; on aura d'abord les équations

$$\frac{d^2x}{dt^2} = \mathrm{N}.\cos\lambda, \quad \frac{d^2y}{dt^2} = \mathrm{N}.\cos\mu, \quad \frac{d^2z}{dt^2} = \mathrm{N}.\cos\nu;$$

partant

$$v.dv = \frac{\mathrm{N}}{\mathrm{U}} \cdot \left(\frac{d\mathrm{F}}{dx}.dx + \text{etc...}\right) = 0.$$

On suppose v la vitesse, N la résistance normale de la surface et le mobile dépourvu de forces propres; ce qui prouve que, dans ce cas, la vitesse est constante de valeur; de plus, comme on doit avoir

$$\frac{dx}{dt} = v.\frac{dx}{ds}, \quad \frac{dy}{dt} = v.\frac{dy}{ds}, \text{ etc...},$$

on obtient par $dv = 0$

$$\frac{d^2x}{dt^2} = \frac{v}{dt}.d.\frac{dx}{ds}; \quad \frac{d^2y}{dt^2} = \frac{v}{dt}.d.\frac{dy}{ds}, \text{ etc...},$$

et les équations différentielles deviennent

$$\frac{v}{dt}.d.\frac{dx}{ds} = \frac{\mathrm{N}}{\mathrm{U}}\frac{d\mathrm{F}}{dx}, \quad \frac{v}{dt}.d.\frac{dy}{ds} = \frac{\mathrm{N}}{\mathrm{U}}\frac{d\mathrm{F}}{dy}, \text{ etc.},$$

Si l'on élève au carré et qu'on ajoute membre à membre, on obtient, en vertu de

$$r = ds : \sqrt{\left(d.\frac{dx}{ds}\right)^2 + \left(d.\frac{dy}{ds}\right)^2 + \text{etc.}},$$

cette équation générale

$$\frac{v^2}{dt^2}\cdot\frac{ds^2}{r^2} = \mathrm{N}^2, \quad \text{et} \quad \mathrm{N} = \frac{v^2}{r}\cdot$$

Ainsi la résistance ou la réaction normale de la surface contre un mobile rapporté à l'unité de masse est en raison directe de sa force vive, et inverse du rayon de courbure de la trajectoire en chaque point; donc aussi la réaction d'inertie du mobile, ou sa force centrifuge φ, doit avoir une valeur égale et contraire :

$$\varphi = -\mathrm{N} = -\frac{v^2}{r},$$

ce qui nous ramène à une théorie connue.

En substituant ensuite cette valeur de N, dans les équations qui la produisent par leur combinaison, on obtient

$$\frac{r}{vdt} \times d.\left(\frac{dx}{ds}\right) = \frac{1}{\mathrm{U}}\,\frac{d\mathrm{F}}{dx},\quad \frac{r}{vdt}\,d.\,\frac{dy}{ds} = \text{etc...},$$

égalités qui, en vertu de $vdt = ds$, reviennent encore une fois aux équations (a) de la plus courte ligne tracée sur la surface, entre le point de départ et l'un quelconque de ses autres points.

La simplification de la solution des trois questions revient donc évidemment à chercher d'abord directement par le calcul des variations la plus courte distance entre deux points donnés à la surface, et à obtenir ensuite, sans passer par des transformations superflues et sans recourir à aucune notion étrangère, les mêmes équations de condition pour la courbe d'équilibre d'un fil et la trajectoire d'un mobile, le frottement et les forces propres étant nulles. Ensuite on peut compléter cet exposé par quelques considérations utiles : si le mobile est lancé à la surface à partir d'un point donné, et suivant une direction connue qui coïncide avec l'élément d'une des deux lignes de courbure en ce point, il ne quittera pas cette ligne dans son trajet, car celle-ci jouit de la propriété de marquer la plus courte distance entre l'origine et la seconde extrémité de son arc; de même si le fil est tendu suivant la tangente à la ligne de courbure, au point initial, il faut, pour l'équilibre, qu'il suive cette courbe dans une étendue quelconque; mais si cette condition de la direction initiale n'est pas remplie, la trajectoire ou la courbe d'équilibre diffère de la ligne de courbure, sans qu'elle cesse néanmoins d'être la plus courte distance entre deux quelconques de ses points; toutefois, si les deux points donnés se trouvent placés sur une même ligne de courbure principale, celle-ci représente encore une fois et la trajectoire et la courbe d'équilibre.

En général la courbe de la plus courte distance entre deux quelconques de ses points est toujours telle que son plan osculateur en chaque point renferme la normale à la surface; mais ces normales consécutives ne se coupent pas nécessairement, tandis qu'à une distance virtuelle du troisième ordre près, cette intersection a lieu pour les normales successives d'une ligne de courbure principale, laquelle exprime ainsi la plus courte distance particulière entre deux quelconques de ses points.

Du reste, les notions directes de la géométrie infinitésimale et de la mécanique pourraient également servir à ramener à la même unité de vue les trois questions précédentes.

D'abord on démontrerait, par la méthode des limites(*), que la plus courte distance renferme en chaque point dans son plan osculateur la normale à la surface.

Il est évident, en second lieu, que, pour la courbe d'équilibre d'un fil tendu, la résistance normale de la surface est égale et contraire à la résultante des tensions de deux éléments consécutifs du fil, de sorte que cette direction normale est comprise dans le plan osculateur de la courbe.

Quant à la trajectoire d'un mobile lancé à la surface, il est clair que l'inflexion angulaire du mouvement d'où naît la force centrifuge est produite par la résistance normale qui, pour détruire la force de réaction d'inertie normale, doit lui être égale et contraire; de sorte que leurs directions normales sont suivant la même droite.

§ 24. — *Du principe de la moindre action.*

Toutes les fois qu'un mobile libre ou assujetti à une surface est soumis à une force nulle ou constante, ou seulement fonction

---

(*) Duhamel, *Cours de mécanique*, 1845, t. I, p 297, § 212.

de la distance à un centre fixe, la quantité $\int vds$ ou l'intégrale du produit de la vitesse par l'élément de chemin décrit, prise entre deux points quelconques A, B de la trajectoire, est un *minimum.*

Autrement dit: L'intégrale $\int m.v^2.dt$ du produit de la force vive d'un mobile de masse m, par l'élément du temps, étant prise entre deux limites quelconques, est toujours un *minimum*, quand le mobile libre ou assujetti à une surface est soumis à une force nulle ou constante, ou seulement fonction de la distance à un centre fixe.

Jusqu'à ce jour, on a simplement démontré que la variation de l'intégrale proposée est nulle; et la nature de la question a porté les géomètres à supposer qu'il y a généralement *minimum.* Lagrange admettait en effet que le *maximum* est possible (*); la manière de Poisson (**) de s'exprimer sur ce sujet laisse également le lecteur dans le doute.

Or nous allons démontrer qu'il y a toujours *minimum*, que l'exception que semblent offrir à cet égard certains cas particuliers n'est qu'apparente, et que les difficultés dans lesquelles on est tombé s'évanouissent complétement, quand on envisage le principe énoncé dans sa véritable signification.

D'abord, on a, en vertu des conditions de l'énoncé,

$$\delta.\int vds = \left[\frac{dx}{dt}\,\delta x + \frac{dy}{dt}\,\delta y + \frac{dz}{dt}.\,\delta z\right]_A^B = 0;$$

car (x', y', z'), (x'', y'', z'') étant les coordonnées des deux points extrêmes, on aura pour chaque point

$$\frac{dx'}{dt}\,\delta x' + \frac{dy'}{dt}\,\delta y' + \frac{dz'}{dt}\,\delta z' = 0,$$

$$\frac{dx''}{dt}\,\delta x'' + \frac{dy''}{dt}\,\delta y'' + \frac{dz''}{dt}\,\delta z'' = 0,$$

puisque

$$\delta x' = 0\ldots,\ \delta x'' = 0,\ \text{etc}\ldots$$

(*) *Mécanique*, tome Ier, p. 245.

(**) Poisson, tome Ier, pp. 296 et 297, et t. II, p. 500.

Si le mobile est assujetti à une surface, il n'est pas même nécessaire que les deux points A, B soient fixes; il suffit qu'à chaque extrémité, on chemine sur la surface, suivant une direction normale à l'élément de la trajectoire en ce point, vers des points A', B' infiniment voisins de A, B; car cette condition donne pour l'élément AA'

$$dx'\,.\,\delta x' + dy'\delta y' + dz'\,.\,\delta z' = 0,$$

et une équation analogue subsiste pour celui BB', normal par hypothèse à celui de la courbe même, considéré au point B:

$$dx''\delta x'' + \text{etc.} = 0\,,$$

ce qui entraîne toujours la condition $\delta\int v\,ds = 0$; cela signifie que, pour l'arc AB de trajectoire, la quantité $\int v ds$ est ou peut du moins être un *minimum* comparativement à sa valeur relative à tout autre arc courbe tracé entre (A, B) et même entre (A', B'), les deux points A', B' étant obtenus de la manière indiquée plus haut.

Comme c'est par le moyen des équations différentielles du mouvement que l'on a trouvé

$$\delta\,.\int vds = \left[\frac{dx}{dt}\,\delta x + \text{etc.}\right]_{\text{A}}^{\text{B}},$$

c'est-à-dire un résultat complétement intégré, on voit qu'en thèse générale, l'équation $\delta.\int vds = 0$ ne saurait donner aucune équation indéfinie, et cela *doit* arriver, puisque ces équations différentielles dynamiques, fournissant elles-mêmes la trajectoire, tiennent lieu d'équations indéfinies. Mais la question se présente sous un autre aspect moins insolite, quand une fois on voudra employer la condition $\delta.\int vds = 0$ pour la recherche même de l'orbite, dans tout cas particulier défini; dès lors, cette égalité à zéro donnera les équations indéfinies, aussi bien que l'équation aux limites. C'est dans ce sens que le calcul des variations constitue ici une méthode propre qui souvent peut simplifier la solution de certaines questions, en présentant les résultats de l'équation $\delta.\int v.ds = 0$, sous une forme particulière qu'il serait plus difficile à trouver par la voie habituelle.

§ 25.

Examinons maintenant si réellement l'égalité $\delta\int vds = 0$ donne toujours un *minimum* pour $\int - vds$: si l'on remplace *ds* par sa valeur, il vient

$$j = \int v^2 . dt = \int dt \left(\frac{dx^2}{dt^2} + \frac{dy^2}{dt^2} + \frac{dz^2}{dt^2} \right),$$

en posant pour abréger

$$\frac{dx}{dt} = x', \quad \frac{dy}{dt} = y', \quad \frac{dz}{dt} = z'.$$

et

$$V = x'^2 + y'^2 + z'^2$$

on en déduit $j = \int V.dt$; donc comme on doit avoir

$$\delta . j = \int dt \left(\frac{dV}{dx'} \delta x' + \frac{dV}{dy'} \delta y' + \frac{dV}{dz'} \delta z' \right) = 0,$$

il restera pour le double de la partie virtuelle de second ordre

$$2 \Delta j = \int dt \left(\frac{d^2V}{dx'^2} \delta x'^2 + \frac{d^2V}{dy'^2} . \delta y'^2 + \frac{d^2V}{dz'^2} . \delta z'^2 \right)$$
$$+ 2 . \int dt \left(\frac{d^2V}{dx'dy'} . \delta x' \delta y' + \frac{d^2V}{dy'dz'} \delta y' \delta z' + \text{etc.} \right);$$

mais, en vertu de la fonction V en x', y', z', on doit avoir

$$\frac{dV}{dx'} = 2x', \quad \frac{dV}{dy'} = 2y', \quad \frac{dV}{dz'} = 2z'$$

$$\frac{d^2V}{dx'^2} = 2, \quad \frac{d^2V}{dy'^2} = 2, \quad \frac{d^2V}{dz'^2} = 2,$$

$$\frac{d^2V}{dx'dy'} = \quad \frac{d^2V}{dy'dz'} = \quad \frac{d^2V}{dz'dx'} = \quad ,$$

ce qui donne pour Δj

$$\Delta j = \int dt \,.\, (\delta x'^2 + \delta y'^2 + \delta z'^2),$$

et comme cette valeur est nécessairement positive, il s'ensuit d'une manière incontestable que la quantité $\int v ds$ ou $\int mv ds$ est *toujours* un *minimum*, quelles que soient les limites de l'intégration.

Le seul cas particulier où les vitesses composantes x', y', z' seraient constantes semble d'abord présenter ici une exception, car on aurait ainsi $\Delta j = 0$ par $\frac{d^2V}{dx'^2} = 0$, etc.; mais une telle hypothèse ne serait possible que pour un mouvement rectiligne uniforme, et dès lors encore $\int v ds$ devient un *minimum* même absolu; ainsi le principe énoncé n'admet pas même cette exception.

Si l'on considère ensuite le cas d'un mobile m lancé sans frottement sur une surface, et qui ne serait soumis à aucune force sollicitante, on sait que sa vitesse reste constante, partant que le chemin décrit devient un *minimum*, ou la plus courte distance tracée sur la surface entre deux quelconques de ses points. Le cas de la sphère où la trajectoire est une courbe fermée, ne saurait encore présenter aucune exception; car si le mobile est animé d'une impulsion initiale qui lui fait d'abord décrire le plus long des deux arcs de grand cercle qui passe au point donné A, et au point B, ce chemin décrit est toujours le plus court, eu égard à sa vitesse initiale; de plus le mobile finira toujours par décrire le chemin le plus court absolu en revenant de B vers A. D'ailleurs l'arc le plus long entre A et B jouit absolument des mêmes propriétés par rapport à deux quelconques de ses points que l'arc le plus court, et c'est cette propriété seule que donne le calcul des variations.

§ 26. — *Exemple du mouvement elliptique.*

Dans le tome XVII, page 74 du *Journal de Crelle*(*), Jacobi énonce également que jamais la quantité $\int v . ds$ ne devient un *maximum;* et en ce seul point je suis d'accord avec le célèbre géomètre; car il ajoute immédiatement après que le cas du *minimum* peut exiger de certaines restrictions relatives aux limites et sans lesquelles il n'y aurait ni *maximum* ni *minimum.*

L'auteur s'explique par l'exemple du mouvement elliptique d'une planète. Ses explications fort sommaires sont déduites d'une analyse abstruse que je n'ai pas complétement saisie, et néanmoins je conteste formellement l'exactitude de son assertion, au sujet de certaines limitations de l'arc elliptique. On peut démontrer directement que, quel que soit l'arc pris sur l'orbite elliptique, l'intégrale $\int v . ds$ est toujours un *minimum* entre les deux limites correspondantes, d'abord cela est conforme à ce qui est déjà démontré plus haut; toutefois il convient de faire l'examen de la question particulière, afin d'acquérir des éléments de conviction plus péremptoires et propres à dissiper jusqu'à l'ombre du doute.

Si l'on désigne par P la force centripète solaire, rapportée à l'unité de masse du mobile, r étant le rayon vecteur et θ un angle variable formé par r avec une droite fixe du centre attractif, nous aurons

$$v^2 = \text{const.} - 2\int \text{P} . dr = \text{C} - 2 . \int \text{P}dr,$$

partant pour $\text{C} - 2\int \text{P}dr = \text{R}$

$$j = \int v . ds = \int \sqrt{\text{R}} . \sqrt{dr^2 + r^2 . d\theta^2}.$$

Si l'on prend r pour variable indépendante et que l'on fasse en

---

(*) Voir aussi le tome III du *Journal de Liouville.*

outre : $\frac{d\theta}{dr} = p$, on obtient

$$j = \int dr\,.\sqrt{\mathrm{R} + r^2p^2\,.\,\mathrm{R}} = \int \mathrm{V}\,.\,dr,$$

pour

$$\mathrm{V} = \sqrt{\mathrm{R} + r^2p^2\,.\,\mathrm{R}},$$

R marquant une fonction de r, connue dans chaque cas où P est une fonction définie du rayon vecteur : on déduit de là

$$\mathrm{N} = \frac{d\mathrm{V}}{d\theta} = 0\,,\ \mathrm{P} = \frac{d\mathrm{V}}{dp} = \frac{\sqrt{\mathrm{R}}\,.\,r^2\,.\,p}{\sqrt{1 + p^2\,.\,r^2}},$$

partant l'équation différentielle de l'orbite

$$\mathrm{N} - \frac{1}{dr}\,.\,d\mathrm{P} = -\frac{1}{dr}\,.\,d\,.\,\frac{\sqrt{\mathrm{R}}\,.\,r^2\,.\,p}{\sqrt{1 + p^2\,.\,r^2}} = 0,$$

laquelle devient par l'intégration

$$p\,.\,r^2\,.\sqrt{\mathrm{R}} = \mathrm{C}'\,.\sqrt{1 + p^2\,.\,r^2}\,.$$

C′ marque la constante de l'intégration; il en résulte

$$\mathrm{R} = \frac{\mathrm{C}'^2}{r^4\,.\,p^2} + \frac{\mathrm{C}'^2}{r^2}\ \ldots\ (\alpha).$$

Ainsi la loi de P en r étant donnée, on obtient par la dernière égalité l'équation différentielle première de l'orbite ; mais, quelle que soit cette loi, on trouve :

$$\frac{d\mathrm{N}}{d\theta} = \frac{d^2\mathrm{V}}{d\ ^2} = 0,\quad \frac{d\mathrm{N}}{dp} = \frac{d^2\mathrm{V}}{dp\,d\theta} = 0,$$

$$\frac{d\mathrm{P}}{dp} = \frac{d^2\mathrm{V}}{dp^2} = \frac{r^2\,.\sqrt{\mathrm{R}}}{\sqrt{1 + p^2r^2}}\,.\,\frac{1}{1 + p^2r^2}\,,$$

et cette dernière revient, en vertu de l'équation (α), à celle-ci :

$$\frac{dP}{dp} = C' : p\,(1 + p^2r^2).$$

il est aisé d'en conclure que

$$2\,\Delta\, j = C' \int \frac{dr\,.\,\partial p^2}{p\,(1 + p^2r^2)}\,.$$

Or la constante C′ peut être prise comme une quantité absolue et positive; de plus, il est aisé de voir que les quantités p, dr sont toujours de même signe pour le cas de l'ellipse; donc $\Delta\,.\,j$ a une valeur toujours positive, et il y a par conséquent toujours *minimum* de $\int v\,.\,ds$, étendu à un arc quelconque de l'ellipse; de sorte que les restrictions mises par Jacobi sont superflues.

Si le mobile est lancé dans l'espace, à une certaine distance du centre d'attraction, on obtient toujours par l'analyse précédente une courbe unique, située dans le plan que déterminent le centre attractif et la droite de la vitesse initiale.

Il est bien vrai que par deux points donnés, A et B, on peut faire passer deux ellipses différentes d'un même foyer commun; mais la solution qui résulte des données initiales n'en est pas moins unique; et l'arc d'ellipse compris entre les deux points donnés et fourni par l'analyse rend toujours $\int v\,.\,ds$ un *minimum*, eu égard aux conditions initiales de la direction et de la grandeur de la force impulsive.

La constante C′ se détermine par l'équation (α), dans laquelle on fera r, p, v égales à leurs valeurs initiales $r_1\, p_1$, v_1, ce qui donne :

$$C' = \pm\, p_1\,.\,v_1\,.\,r_1^2 : \sqrt{1 + p_1^2 r_1^2}.$$

Ainsi C′ peut en effet être pris comme *positif* et comme négatif : seulement, dans la dernière supposition, la quantité Δj serait aussi négative, et l'on devrait par conséquent admettre alors que j est un *maximum négatif*, lequel revient toujours en valeur absolue au *minimum* du premier cas : en effet, à l'aide de l'équation (α), l'expression $\int v \, . \, ds$ se ramène à

$$\int \frac{C' \, . \, dr}{p \, . \, r^2} (1 + p^2 r^2);$$

de sorte qu'elle a le même signe que C', puisque p, dr sont de même signe dans l'ellipse ; de plus, la valeur numérique absolue de $\int vds$ reste la même pour les deux cas : ainsi de quelque façon qu'on envisage la constante C', la question n'admet ni exception ni restriction.

§ 27. — *Autre exemple.*

Dans le t. XXIV du journal déjà cité, on trouve, pp. 177-188, un mémoire dans lequel l'auteur, M. Zech de Tubingue, met en évidence une difficulté encore fort singulière du principe de la moindre action ; et, comme conclusion finale de son travail, il admet que les résultats à déduire de la condition $\delta . \int vds = 0$ restent contestables pour le cas du mouvement d'un mobile libre, tant qu'il n'est pas démontré que ce cas seul admet la condition dont il s'agit.

Cette objection est dénuée de fondement, parce qu'elle repose sur une interprétation fausse du principe même : il est vrai que cette interprétation est assez conforme à la manière habituelle, qui ne considère les limites que comme fixes absolues ; mais l'exemple même traité par M. Zech nous fournira une preuve irréfutable que l'énoncé du principe ainsi entendu n'est pas admissible, et qu'il faut dire au contraire que $\int v . ds$ est un *minimum* entre deux points quelconques de la trajectoire du mobile, et non entre deux *points fixes, donnés* et *uniques* par lesquels on ferait passer divers arcs courbes. Il se peut en effet que parmi ces derniers arcs il y en ait un ou même plusieurs pour lesquels $\int vds$ soit moindre que pour l'arc de trajectoire donnée par l'égalité $\delta . \int vds = 0$; mais de tous ces arcs il n'y a que ce dernier qui jouisse de la propriété de rendre *minimum* $\int vds$, entre deux quelconques de ses points, sans qu'il produise nécessairement un *minimum* absolu entre deux points uniques et assignés.

Cette manière d'entendre le principe me paraît seule exacte et conforme à l'esprit du calcul des variations; car en prenant sur la trajectoire donnée par $\delta . \int v . ds = 0$, deux points quelconques, il est clair que chacun satisfait par ses coordonnées aux conditions $\delta x = 0$, $\delta y = 0$, $\delta z = 0$, quoique aucun d'eux ne soit encore connu de position.

L'auteur cité traite l'exemple du mouvement parabolique dans le vide; et il trouve que si l'angle de projection est suffisamment grand, on peut toujours déterminer une cycloïde tangente à la parabole en *deux points de niveau*, pour laquelle $\int vds$, prise entre ces deux points limites, est moindre que pour la parabole; et c'est ainsi qu'il a été conduit à son objection signalée plus haut. Mais, conformément à ce qui a été dit, l'objection est illusoire, parce qu'elle se base sur cette idée de limites fixes (ici des deux points de contact de niveau), car encore une fois $\delta . \int v . ds = 0$ ne doit fournir que la courbe qui réduit à un *minimum* $\int v . ds$ entre deux quelconques de ses points; or la cycloïde ne jouit pas de cette propriété, précisément parce que la variation de l'intégrale donne exclusivement une parabole. Il est donc prouvé parfaitement que la recherche de l'orbite d'un mobile libre ou même assujetti à une surface peut toujours se faire par le moyen de l'équation $\delta . \int vds = 0$, sans qu'il soit nécessaire de démontrer au préalable que cette condition subsiste seulement dans ces deux cas. D'ailleurs cette preuve superflue est impossible, puisque pour le cas même d'un mobile assujetti à rester sur une courbe donnée, et soumis à une force centripète fonction de la distance, le principe des forces vives a toujours lieu, ce qui amène comme conséquence $\delta . \int vds = 0$. Seulement cette équation devient maintenant superflue, attendu que l'orbite est donnée : en outre il ne pourrait plus être question d'extrême grandeur, parce que l'équation $\delta . \int vds = 0$ devient identique : en effet la force centripète étant définie, on aura

$$v^2 = 2F(x, y, z) + C.$$

F marque une forme de fonction connue; et dans l'équation

$$ds = dx . \sqrt{1 + y'^2 + z'^2},$$

on aura $y' = \frac{dy}{dx} =$, fonction connue de x, et de même $z' = \frac{dz}{dx}$; donc $\int vds$ se réduit à une quadrature $\int Vdx$ dans laquelle V est une fonction de x: ainsi $\int_a^{a'} Vdx$ se réduit à une combinaison de constantes, ce qui donne identiquement

$$\delta . \int_a^{a'} vds = \delta . \int_a^{a'} V . dx = 0.$$

Nous concluons de notre examen que le principe de la moindre action, énoncé en tête du § 24, est toujours vrai, et qu'il n'admet ni exception, quant à la nature de la grandeur extrême, ni restriction relative aux deux limites de l'intégration.

Le principe découvert d'abord par Euler a été ensuite généralisé par Lagrange, pour un système de corpuscules en mouvement, liés entre eux d'une façon quelconque et soumis à leurs actions mutuelles (attractions, répulsions, forces de liaison) et à des forces centripètes fonctions de la distance. Dans un tel système de masses individuelles m, m', m''..... (*), on a toujours, d'après Lagrange, un *maximum* ou un *minimum* pour l'expression $\int . \Sigma mv . ds$, prise entre les limites qui répondent à deux positions différentes du système ou à deux termes différents. Mais, dans cet énoncé, le seul mot de *maximum* est de trop, et il y a toujours *minimum*, comme pour le cas du § 24; car la démonstration exposée au § 25 pourrait se répéter ici littéralement.

Quant à la démonstration même de l'égalité

$$\delta . \int mvds = 0, \text{ ou } \delta . \int \Sigma\, mvds = 0,$$

elle se base sur les conditions données dans l'énoncé et sur les

---

(*) *Mécaniq. analytiq.*, p. 246.

équations dynamiques du problème; et, à cet égard, on ne peut que renvoyer aux traités de Poisson et Duhamel; mais je crois utile de faire une seule remarque.

Dans l'équation

$$\delta . \int vds = \int \delta v . ds + \int v . \delta ds$$

on remplace le ds dans le premier terme du second membre par $v.dt$; mais l'idée de faire la même substitution de vdt à ds serait peu heureuse, pour le deuxième terme; car ainsi l'on aurait

$$\int v\delta . ds = \int v\ \delta\,(v.dt) = \int v.\delta v.dt + \int v^2\,\delta.dt,$$

ce qui introduirait le terme $\delta.dt$ qu'il faudrait éliminer par la substitution inverse de $\frac{ds}{v}$ à dt. On voit aussi qu'il serait inexact de faire $\delta.dt = 0$, quoique le temps t soit la variable indépendante naturelle. Ainsi, pour éviter l'erreur ou du moins des détours de calcul, on doit admettre comme règle que dans la variation indiquée $\delta.ds$, le ds ne doit pas être remplacé par sa valeur dynamique vdt; et telle est aussi la marche suivie par les géomètres depuis Lagrange et Euler.

§ 28. — *Énoncé complet du principe.*

L'énoncé du principe tel qu'il est formulé en tête du § 24, et conformément au langage des géomètres, n'est pas suffisamment clair.

Quand, dans la théorie ordinaire des extrêmes grandeurs, on dit qu'une fonction de deux ou de plusieurs variables a une valeur *maximum*, par exemple, il est évident que ce *maximum* subsiste comparativement aux valeurs voisines de la fonction qui précèdent et qui suivent, et que le terme de comparaison, qui consiste dans l'ensemble de ces valeurs voisines, peut être sous-entendu sans aucun inconvénient.

De même quand par le moyen de l'équation $\delta . \int_a^{a'} \mathrm{V} . dx = 0$, on a réussi à reconnaître que la courbe qu'elle fournit donne pour $\int \mathrm{V}dx$ un *minimum*, par exemple, entre les deux points fixes A, B, le terme de comparaison est encore manifeste, puisqu'il est évident par là que pour tout autre arc courbe tracé entre les limites A, B, la quantité $\int \mathrm{V}dx$ aurait une valeur plus forte que celle qui répond au premier arc; mais il n'en est plus de même dans l'énoncé du principe de la moindre action; car on y omet le terme de comparaison, sans qu'il soit encore manifeste. De là naît une obscurité qu'il faut écarter, en introduisant dans l'énoncé une condition essentielle qui a été omise. Que signifie, en effet, un énoncé qui se borne à dire que $\int mv . ds$ doit être un *minimum?* que cette quantité est moindre pour la courbe réellement décrite par le mobile que pour tout autre arc courbe entre les deux mêmes points; mais le v facteur mécanique resterait dans ce cas indéterminé, et le terme de comparaison serait sans précision.

Ensuite, sous l'action des forces données, le mobile ne saurait décrire qu'un seul arc courbe entre les deux points A, B; on voit donc que $\int mvds$ doit être comparée à ce qu'elle serait, si le mobile, censé soumis aux mêmes forces, était néanmoins *forcé* de décrire de A en B un autre arc quelconque prescrit. Le principe me semble donc devoir être énoncé ainsi :

I. Pour tout mobile de masse m, libre ou assujettie à une surface et soumise à une force centripète fonction de la distance, la quantité $\int m . v . ds$ prise entre deux points A, B de la trajectoire, est un *minimum* comparativement à ce qu'elle serait, si le mobile soumis aux mêmes forces était *obligé* de parcourir un autre arc entre les mêmes points.

II. Dans tout système dynamique de corpuscules, de masses individuelles m, m', m'', .., liées entre elles d'une façon quelconque et soumises à des forces centripètes fonctions de la distance, et à leurs actions mutuelles, l'expression $\int \Sigma . mv . ds$ prise entre deux positions quelconques (A, A', A''...) et (B, B', B''...)

du système est toujours un *minimum* par rapport à la valeur qu'elle aurait si les corps, sans cesser d'être soumis aux mêmes forces, étaient assujettis à décrire des arcs courbes différents compatibles à leurs lois de liaison, et compris entre les mêmes points extrêmes (A, B), (A′, B′)..., etc.

Nota.—Ces énoncés sont un peu plus longs que ceux qui sont donnés par M. Duhamel, t. I^{er}, p. 341, et t. II, p. 130; mais notre terme de comparaison paraît plus précis, et ne saurait donner lieu à aucune ambiguïté : c'est pourquoi j'ai cru devoir insister quelque peu sur une forme de langage trop concise, admise généralement par les géomètres, à l'exception du seul auteur cité ci-dessus avec lequel je crois d'ailleurs être d'accord au fond. Je termine par une dernière remarque.

Le principe de la moindre action n'est certes qu'un résultat général de dynamique; mais quoi qu'en dise Lagrange, rien n'empêcherait de le rattacher à la notion métaphysique de la moindre dépense d'effet utile : car, en considérant la quantité de mouvement actuelle $m \cdot v$ du mobile comme équivalente à la force fictive et instantanée capable de la produire momentanément, on pourrait dire que $mv.\ ds$ est le moment virtuel de la force impulsive, ou sa quantité d'action virtuelle, partant que $\int mvds$ prise entre deux limites données exprime la quantité d'action totale de la force impulsive dans cet intervalle; à ce point de vue, le principe énoncé est en réalité le principe de plus grande économie ou de la moindre dépense d'effet utile *des forces impulsives* du mobile ou du système en mouvement.

NOTES ET ADDITIONS.

NOTE I.

La variation de la différentielle d'une fonction quelconque est égale à la différentielle de la variation de cette fonction.

La démonstration que l'on donne habituellement de ce principe fondamental ne me paraît valable que pour le cas particulier de l'abscisse x et de l'ordonnée y, ou pour des coordonnées (x, y, z) d'une courbe ou d'une surface courbe; et l'on peut admettre seulement comme démontrées les équations

$$\delta . dx = d . \delta x, \quad \delta dy = d . \delta y, \quad \delta . dz = \text{etc...}$$

si l'on prend ensuite pour le cas de deux variables x, y :

$$\frac{dy}{dx} = p, \quad \frac{dp}{dx} = q, \quad \frac{dq}{dx} = r, \text{ etc...}$$

comme p doit devenir $p + \delta p$ quand x, y deviennent $x + \delta x$, $y + \delta y$, il est aisé de trouver

$$\delta p = \frac{dx \,.\, d \,.\, \delta y - dy \,.\, d \,.\, \delta x}{dx^2},$$

et comme il est prouvé que

$$d\delta y = \delta \,.\, dy, \quad d \,.\, \delta x = \delta \,.\, dx,$$

on peut faire aussi :

$$\delta p = \frac{dx \,.\, \delta \,.\, dy - dy \,.\, \delta \,.\, dx}{dx^2}.$$

Donc la variation de p s'obtient de la même manière que dp, pourvu que dans la différentiation de $\frac{dy}{dx}$ on remplace d par δ dans d^2y et dans d^2x.

Comme q doit devenir $q + \delta q$ quand p et x deviennent $p + \delta p$, $x + \delta x$ dans l'égalité $q = \frac{dp}{dx}$, on aura

$$\delta q = \frac{dp + d\delta p}{dx + d\delta x} - \frac{dp}{dx} = \frac{dx\, d.\delta p - dp\, d\,.\,\delta x}{dx^2}.$$

En résolvant celle-ci par rapport à $d.\delta p$, on obtient

$$d.\delta p = \delta q.dx + dp.\frac{d.\delta x}{dx},$$

ou

$$d.\delta p = \delta q.dx + q\, d.\delta x;$$

mais l'équation $dp = q.dx$ donne par la variation

$$\delta.dp = \delta q.dx + q.\delta.dx.$$

De là résulte évidemment que les valeurs de $d\delta p$, $\delta.dp$ sont égales et que l'on a

$$d.\delta p = \delta.dp;$$

ainsi le principe énoncé est démontré pour $p = \frac{dy}{dx}$, et il en résulte, eu égard à la valeur de δq, que celle-ci s'obtient de la même manière que dq, pourvu que l'on remplace le d par δ dans

$$dq = \frac{dx.d.dp - dp.d.dx}{dx^2}.$$

Si l'on passe de là au cas de $r = \frac{dq}{dx}$, on prouvera semblablement que l'on a :

$$\delta.dr = d.\delta r, \text{ etc.}$$

Nous pouvons donc admettre que le principe énoncé est démontré pour les variables x, y, et pour les coefficients p, q, r, s, etc...

Cela étant, soit $V = f(x, y, p, q, r...,)$ le signe f marquant une fonction quelconque.

Si l'on prend

$$dV = M.dx + N.dy + P.dp + Q.dq + R.dz + \text{etc.},$$

on a également

$$\delta V = M\delta x + N\delta y + P\delta p + Q.\delta q + R.\delta r + \text{etc.}..$$

et en différentiant dV suivant δ et δV suivant d, on obtient

$$\begin{aligned}\delta . dV = {} & \mathrm{M}d . \delta x + \frac{d\mathrm{M}}{dx} \cdot dx . \delta x + \frac{d\mathrm{M}}{dy}\, dx\delta y + \frac{d\mathrm{M}}{dp}\, dx . \delta p \\ & + \frac{d\mathrm{M}}{dq}\, dx . \delta q + \frac{d\mathrm{M}}{dr} . dx . \delta r + \text{etc.} \ldots \\ & + \mathrm{N}d\delta y + \frac{d\mathrm{N}}{dx} . dy . \delta x + \frac{d\mathrm{N}}{dy}\, dy\delta y + \frac{d\mathrm{N}}{dp} . dy\delta p + \text{etc.} \ldots \\ & + \mathrm{P} . d\delta p + \frac{d\mathrm{P}}{dx} . dp\delta x + \frac{d\mathrm{P}}{dy}\, dp . \delta y + \frac{d\mathrm{P}}{dp}\, dp\delta p + \text{etc.} \ldots \\ & + \text{etc.} \ldots\ldots\ldots + \text{etc.} \ldots\ldots\ldots\ldots \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} d . \delta V = {} & \mathrm{M} . d . \delta x + \frac{d\mathrm{M}}{dx} . dx . \delta x + \frac{d\mathrm{M}}{dy} \delta x . dy + \frac{d\mathrm{M}}{dp}\, \delta x . dp + \\ & + \frac{d\mathrm{M}}{dq} . \delta x . dq + \text{etc.}, + \mathrm{N} . d\delta y + \frac{d\mathrm{N}}{dx} . \delta y . dx + \frac{d\mathrm{N}}{dy} \delta y . dy, \\ & + \frac{d\mathrm{N}}{dp} \delta y . dp + \frac{d\mathrm{N}}{dq} \delta y . dq + \text{etc.} \ldots \\ & + \text{etc.} \ldots\ldots\ldots + \text{etc.} \ldots\ldots\ldots \end{aligned}$$

Ainsi pour prendre la différence

$$\delta . dV - d . \delta V,$$

on doit faire la différence de deux suites de termes, produites par chaque coefficient M, N, P, Q,...; or, cette différence de suites pour M revient à ceci

$$\begin{aligned} & \frac{d\mathrm{M}}{dy} (\delta y . dx - dy\delta x) + \frac{d\mathrm{M}}{dp} (\delta p . dx - dp . \delta x) + \\ & \frac{d\mathrm{M}}{dq} (\delta q . dx - dq . \delta x) + \text{etc.} \end{aligned}$$

Pour le terme en N, elle devient

$$\begin{aligned} & \frac{d\mathrm{N}}{dx} (dy\delta x - \delta y . dx) + \frac{d\mathrm{N}}{dp} (dy . \delta p - \delta y . dp) \\ & \qquad + \frac{d\mathrm{N}}{dq} (dy\delta q - \delta y . dq) + \text{etc.} \ldots, \end{aligned}$$

et le terme en P produit la différence

$$\frac{dP}{dx}(dp\delta x - \delta p\,.\,dx) + \frac{dP}{dy}(dp\delta y - \delta p\,.dy)$$
$$+ \text{ etc.} \ldots \quad . \quad . \quad . \quad . \quad + \text{etc.},$$

et de même pour Q, R, S, et..; de sorte que l'on obtient

$$\begin{aligned}\delta\,.\,dV - d\,.\,\delta V = &\left(\frac{dM}{dy} - \frac{dN}{dx}\right)(\delta y\,.\,dx - dy\,.\,\delta x)\\ &+ \left(\frac{dM}{dp} - \frac{dP}{dx}\right)(\delta p\,.\,dx - dp\,.\,\delta x)\\ &+ \left(\frac{dM}{dq} - \frac{dQ}{dx}\right)(\delta q\,.\,dx - dq\,.\,\delta x) + \text{etc.}\ldots\\ &+ \left(\frac{dN}{dp} - \frac{dP}{dy}\right)(\delta p\,.\,dy - dp\,.\,\delta y) + \text{etc.}\ldots\\ &+ \left(\frac{dP}{dq} - \frac{dQ}{dp}\right)(\delta q\,.\,dp - dq\delta p) + \text{etc.}\ldots\\ &+ \text{etc.} \quad . \quad . \quad . \quad . \quad + \text{etc.} \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad .\end{aligned}$$

Or, V étant une fonction finie qui, par les égalités

$$M = \frac{dV}{dx}, \quad N = \frac{dV}{dy}, \quad P = \frac{dV}{dp}, \text{ etc.}\ldots,$$

doit donner

$$\frac{dM}{dy} = \frac{d^2V}{dx\,.\,dy} = \frac{dN}{dx},$$
$$\frac{dM}{dp} = \frac{d^2V}{dxdp} = \frac{dP}{dx}, \text{ etc.}\ldots\text{etc.}\ldots$$

Il en résulte que le second membre est nul et qu'on a

$$\delta\,.\,dV = d\,.\,\delta V.$$

Ce qui démontre le principe énoncé.

Le principe de l'intuition géométrique démontre immédiatement les égalités $\delta . dx = d . \delta x$, $\delta dy = d . \delta y$, $\delta dz = d\delta z$. Pour prouver que la même chose a lieu pour une fonction quelconque V, Euler considère V à son tour comme ordonnée d'une certaine courbe, ce qui me paraît difficile à accorder, sauf les cas particuliers de $V = f(x, y)$ seulement; il me semble donc préférable de procéder de la manière suivante :

Concevons la courbe C ayant x, y pour coordonnées de l'un quelconque de ses points m : on peut toujours imaginer une courbe C′ infiniment voisine de C; un point μ sur C′ infiniment voisin de m, et un point μ' sur C′ infiniment voisin de μ, m' étant sur C le voisin de m; x, y étant les coordonnées de m, celles de m' sont

$$x + dx, \quad y + dy,$$

tandis que le point μ répond à

$$x + \delta x, \ y + \delta y;$$

mais la fonction proposée ayant la valeur V au point m, doit devenir en m'

$$V + dV$$

et

$$V + dV + \delta . (V + dV) \text{ en } \mu';$$

d'un autre côté, en passant de m à μ, la valeur de V doit devenir

$$V + \delta V$$

et de μ à μ' elle devient

$$V + \delta V + d . (V + \delta V).$$

Or le passage de m à μ', soit qu'on l'effectue par le point m', soit qu'on le fasse par μ, ne doit pas influer sur la valeur nouvelle que prend la fonction au point μ'; ce qui exige qu'on ait

$$\delta . dV = d . \delta V,$$

et il est clair que la même chose doit avoir lieu pour les courbes dans l'espace et pour les surfaces courbes; et ce degré de généralité est plus que suffisant dans les applications, puisque le plus souvent on n'a besoin du principe énoncé que pour les cas des coordonnées et de leurs dérivées, c'est-à-dire pour $V=x$, ou y, ou z, ou p, q, etc...

Du reste, on pourrait se borner à considérer que la variation de dV doit être égale à l'excès de l'état varié $dV + d.\delta V$ sur la quantité primitive dV; ce qui donnerait immédiatement $\delta.dV = d.\delta V$; mais le procédé de l'intuition géométrique me paraît préférable.

Il y a un cas tout particulier pour lequel le principe énoncé n'est pas applicable; c'est celui de la variable x censée indépendante, ce que l'on exprime en disant que dx est constant, ou $d^2x=0$.

Cette hypothèse de dx constant exige nécessairement l'égalité $\delta.dx=0$; mais δx devant être considérée comme une quantité virtuelle de la forme $\varphi(x).\,\varepsilon$, dans laquelle ε marque une quantité évanouissante, et $\varphi(x)$ une fonction arbitraire de x, il devient évident que $d.\delta x$ revient à $\varepsilon.\varphi'(x)$, dx, et reste une quantité variable très-petite du second ordre. Ainsi, dans ce cas, il n'est pas permis de changer $d.\delta x$ en $\delta.dx$ ni réciproquement. Prenons pour exemple l'équation $p = \frac{dy}{dx}$; on obtient, dans l'hypothèse la plus générale,

$$\delta p = \frac{d.\delta y}{dx} - p.\frac{d.\delta x}{dx},$$

valeur qui conserve cette forme même pour dx constant; mais, en différentiant p suivant δ, on trouve

$$\delta p = \frac{\delta.dy}{dx} - p.\frac{\delta.dx}{dx}.$$

Ce qui, pour dx constant, donnerait une valeur différente; mais on détruira l'exception indiquée en supposant que, dans l'hypothèse même de dx constant, δdx n'est pas nul, ce qui identifie les valeurs de δp pour les deux cas.

NOTE II.

Quand il s'agit de réduire à une extrême grandeur une fonction de diverses variables et de leurs dérivées, les conditions du caractère du *maximum* et du *minimum* sont absolument celles déjà connues dans le calcul différentiel; toutefois nous allons traiter un seul exemple emprunté à un auteur déjà cité plus haut. Tout plan tangent à une surface courbe en un point $(x, y, z,)$ doit couper généralement les trois axes coordonnés rectangles Ox, Oy, Oz en des points A, B, C et à des distances

$$OA,\ OB,\ OC.$$

de l'origine; ce qui donne lieu à une pyramide trirectangle en O et de base ABC.

Quelle est parmi toutes les surfaces courbes passant par un même point (x, y, z) celle dont le plan tangent en ce point produit par ses rencontres avec les axes coordonnés la plus grande ou la plus petite pyramide (O, ABC)?

En prenant x, y pour variables indépendantes dans l'équation de la surface, et $\frac{dz}{dx} = p$, $\frac{dz}{dy} = q$, on a pour le plan tangent

$$z' - z = p\,(x' - x) + q\,.\,(y' - y),$$

et l'on en déduit aisément

$$OC = z - px - qy,\ OA = - \frac{z - px - qy}{p},$$

$$OB = \text{etc.}\ldots$$

desorte que le volume U de la pyramide qu'il faut réduire à l'extrême grandeur, a la valeur

$$U = \frac{(z - px - q\,.\,y)^3}{6\,.\,p\,.\,q},$$

et, d'après l'énoncé, il faut faire varier p, q, en conservant x, y, z comme constants, ce qui donne

$$\delta U = \frac{dU}{dp}\,\delta p + \frac{dU}{dq}\cdot\delta q$$

$$\frac{dU}{dp} = - \frac{(z - px - qy)^2}{6\,.\,p\,.\,q}\,.\,\frac{2px - qy + z}{p}$$

$$\frac{dU}{dq} = - \frac{(z - px - q\,.\,y)^2}{6\,.\,p\,.\,q}\,.\,\frac{2qy - px + z}{q};$$

et comme δp, δq sont à prendre comme variations indépendantes, car la surface n'est pas assignée, on doit avoir séparément

$$\frac{d\mathrm{U}}{dp} = 0, \quad \frac{d\mathrm{U}}{dq} = 0,$$

ou bien

$$2px - qy + z = 0, \; 2qy - px + z = 0;$$

ce qui donne $q \,.\, y = px$, partant,

$$z + p \,.\, x = 0, \; z + qy = 0,$$

et

$$dz = -z \,.\, \frac{dx}{x} - z \,.\, \frac{dy}{y},$$

ou $x \,.\, y \,.\, z =$ constante $=$ B.

C'est la surface demandée. Reste à voir s'il y a extrême grandeur et quelle en est l'espèce? Or, dans le cas actuel, on obtient pour le terme de second ordre

$$2 \,.\, \Delta\mathrm{U} = \frac{d^2\mathrm{U}}{dp^2} \,.\, \delta p^2 + 2 \,.\, \frac{d^2\mathrm{U}}{dp \,.\, dq} \,.\, \delta p\, \delta q + \frac{d^2\mathrm{U}}{dq^2} \,.\, \delta q^2.$$

En posant $z - px - qy = \mathrm{Z}$ pour abréger, on trouve

$$\frac{d^2\mathrm{U}}{dp^2} = \frac{\mathrm{Z}^2 \,.\, z}{3p \,.\, q \,.\, p^2}, \quad \frac{d^2\mathrm{U}}{dq^2} = \frac{\mathrm{Z} \quad {}^2 z}{3p \,.\, q \,.\, q^2}$$

$$\frac{d^2\mathrm{U}}{dp \,.\, dq} = -\frac{\mathrm{Z}^2 \,.\, x}{6pq \,.\, q} = -\frac{\mathrm{Z}^2 \,.\, y}{6pq \,.\, p}.$$

On vérifie ainsi aisément que les conditions d'extrême grandeur sont satisfaites, et qu'il y a *minimum* de U, car les valeurs de $\frac{d^2\mathrm{U}}{dp^2}$, $\frac{d^2\mathrm{U}}{dq^2}$ reviennent à

$$\frac{\mathrm{Z}^2 \,.\, x^2}{3z^4} \,.\, xyz \quad \text{et à} \quad \frac{\mathrm{Z}^2 \,.\, y^2}{3z^4} \,.\, x \,.\, y \,.\, z,$$

et chacune est positive, puisque la quantité $\mathrm{B} = xyz$ peut toujours être prise comme positive, puisque l'on peut toujours disposer les axes de façon que (x, y, z) soit dans la région de x, y, z positifs. L'auteur cité trouve pour la variation seconde de V une valeur de la forme

$$-\frac{3x\,.\,y}{z}\left[(x\delta p + y\delta q)^2 + \text{etc.}.\right],$$

résultat dû à une erreur de calcul; et il en conclut qu'il peut y avoir *maximum* ou *minimum*, selon le signe de $-\left(\frac{x\,.\,y}{z}\right)$; ceci constitue une autre inexactitude, puisque $-\frac{xy}{z} = -\frac{xyz}{z^2} = -\frac{\mathrm{B}}{z^2}$ est une quantité toujours négative, pour B positif.

NOTE III.

Extension du procédé des §§ 4 et 5 aux intégrales définies multiples.

Pour fixer les idées, je suppose qu'il soit question de réduire à une extrême grandeur l'intégrale définie double

$$j = \int\!\!\int \mathrm{U}\,.\,dx\,.\,dy$$

dans laquelle U exprime une fonction connue des variables x, y, z et des dérivées partielles

$$p = \frac{dz}{dx}, \quad q = \frac{dz}{dy}.$$

Si l'on opère dans l'hypothèse de $\delta x = 0$, $\delta y = 0$, le double terme de second ordre dans l'accroissement que reçoit j, par suite des variations attribuées à l'indépendante relative z et à p, q aura la forme,

$$2\Delta j = \int\!\!\int dxdy \left(\frac{d^2\mathrm{U}}{dz^2}\,.\,\delta z^2 + \frac{d^2\mathrm{U}}{dp^2}\,\delta p^2 + \frac{d^2\mathrm{U}}{dq^2}\,\delta q^2 + \right.$$

$$\left. + 2\,\frac{d^2\mathrm{U}}{dzdp}\,.\,\delta z\,.\,\delta p + 2\,\frac{d^2\mathrm{U}}{dpdq}\,.\,\delta p\delta q + \text{etc.}\right);$$

mais en posant

$$\frac{dU}{dz} = N\,,\quad \frac{dU}{dp} = P\,,\quad \frac{dU}{dq} = Q$$

on obtient

$$\frac{d^2U}{dz^2} = \frac{dN}{dz}\,,\quad \frac{d^2U}{dpdz} = \frac{dN}{dp} = \frac{dP}{dz}\,.$$

$$\frac{d^2U}{dpdq} = \frac{dP}{dq} = \frac{dQ}{dp}\,,$$

$$\frac{d^2U}{dqdz} = \frac{dQ}{dz} = \frac{dN}{dq}\,.$$

et le $2\Delta j$ pourra prendre la forme

$$\begin{aligned} 2\Delta j = & \int\!\!\int dxdy \left(\frac{dN}{dz}\,\delta z^2 + \frac{dP}{dp}\,\delta p^2 + \frac{dQ}{dq}\,\delta q^2 \right) \\ & + \int\!\!\int dxdy \left(\frac{dN}{dp}\,\delta z\,.\,\delta p + \frac{dN}{dq}\,\delta z\,.\,\delta q \right) \\ & + \int\!\!\int dxdy \left(\frac{dP}{dz}\,\delta z\,.\,\delta p + \frac{dP}{dq}\,.\,\delta p \delta q \right) \\ & + \int\!\!\int dxdy \left(\frac{dQ}{dp}\,\delta\,.\,p\delta q + \frac{dQ}{dz}\,\delta q\,.\,\delta z \right). \end{aligned}$$

Soit N_1 ce que devient N par la substitution des quantités p, q en fonction de (x, y, z), fournies par les transformées de la condition $\delta j = 0$, on peut donc admettre l'équation

$$N_1 = N\,,$$

puisqu'en vertu des substitutions indiquées, le second membre deviendrait identique avec le premier ; donc il faut avoir pareillement

$$\delta N_1 = \frac{dN}{dz}\,.\,\delta z + \frac{dN}{dp}\,.\,\delta p + \frac{dN}{dq}\,.\,\delta q,$$

et comme $\delta N_1 = \frac{dN_1}{dz}\,\delta z$, il en résulte

$$\frac{dN}{dz}\,\delta z^2 + \frac{dN}{dp}\,\delta z\delta p + \frac{dN}{dq}\,\delta q\delta z = \frac{dN_1}{dz}\,\delta z^2.$$

Ainsi, dans la valeur de $2\Delta j$, le premier terme du second membre, joint à ceux de la seconde ligne, donne lieu au terme unique

$$\int\int dxdy\,.\,\frac{dN_1}{dz}\,.\,\delta z^2.$$

En désignant de même par P_1 ce que devient P par la substitution de z, y en p, et par Q_1 ce que donne Q par la substitution de p, z en q, on ramènera $2\Delta j$ à la forme

$$2\Delta j = \int\int dxdy\left(\frac{dN_1}{dz}\,\delta z^2 + \frac{dP_1}{dp}\,\delta p^2 + \frac{dQ_1}{dq}\,\delta q^2\right);$$

donc pour l'existence de l'extrême grandeur de j, il est nécessaire et suffisant que les trois dérivées

$$\frac{dN_1}{dz},\quad \frac{dp_1}{dp},\quad \frac{dQ_1}{dq}$$

soient de même signe, et il y aura *minimum*, si elles sont positives, et *maximum*, si elles sont négatives.

Remarque I. — La méthode devient superflue ou du moins elle se simplifie, pour le cas où l'une des variables dérivées N, P, Q devient constante, ainsi, par exemple, pour N = constante, on aura

$$2\Delta j = \int\int dxdy\,.\left(\frac{d^2U}{dp^2}\,\delta p^2 + 2\,\frac{d^2U}{dpdq}\,\delta dp\,.\,\delta dq + \frac{d^2U}{dq^2}\,\delta q^2\right),$$

et la nature de l'extrême grandeur est manifeste, si $\frac{d^2U}{dp^2}$, $\frac{d^2U}{dq^2}$ sont de même signe et que leur produit surpasse $\left(\frac{d^2U}{dpdq}\right)^2$. Mais elle sera possible sans que ces conditions soient remplies, et elle exige uniquement que l'équation

$$\delta\,.\,j = 0$$

rende p et q l'une fonction de l'autre, car, dès lors, le trinôme se concentrera en un terme unique positif ou négatif.

Soit, pour exemple,

$$U = z + m\,.\sqrt{1 + p^2 + q^2},$$

m étant une fonction de x, y à traiter comme une constante arbitraire dans la variation, on obtient

$$\mathrm{N} = 1,\ \mathrm{P} = \frac{m\,.\,p}{\sqrt{1 + p^2 + q^2}},\quad \mathrm{Q} = \frac{m\,.\,q}{\sqrt{1 + p^2 + q^2}};$$

$$\frac{d\mathrm{P}}{dp} = \frac{m\,(1 + q^2)}{(1 + p^2 + q^2)^{3/2}},\quad \frac{d\mathrm{Q}}{dq} = \frac{m\,(1 + p^2)}{(\ldots)^{3/2}}.$$

$$\frac{d\mathrm{N}}{dz} = 0,\quad \frac{d\mathrm{N}}{dp} = 0,\quad \frac{d\mathrm{N}}{dq} = 0,$$

et $2\,\Delta j$ se réduit à la forme trinôme; et comme m est une quantité en elle-même positive ou négative, l'extrême grandeur existe, puisque $\frac{d\mathrm{P}}{dp}$, $\frac{d\mathrm{Q}}{dq}$ sont de même signe, et quoique $\frac{d\mathrm{P}}{dp}\,.\,\frac{d\mathrm{Q}}{dq} - \left(\frac{d\mathrm{P}}{dq}\right)^2$ soit nul : c'est toujours un *minimum* qui a lieu, puisque le *maximum* négatif qui répondrait à m négatif revient encore à un véritable *minimum*.

Remarque II. — Nous avons raisonné plus haut dans l'hypothèse que les transformées de $\delta\,.\,j = o$ puissent donner deux quelconques des quantités p, q, z en fonction de la troisième; mais cela ne doit pas arriver nécessairement. Dans tout cas où l'on aurait seulement l'une d'elles en fonction des deux autres, les conditions de l'extrême grandeur seraient encore différentes.

NOTE IV.

A la page 218 du *Calcul des variations* par l'abbé Moigno, je trouve, une question dont l'énoncé revient à ceci : *Faire passer par deux points connus* A, B, *un arc courbe tel que la surface engendrée par sa révolution sur un axe donné* OX *ait une valeur donnée, et que le volume compris sous la surface soit une extrême grandeur ;* il est d'autant plus utile de s'arrêter à la solution du problème, qu'il offre de certaines difficultés spéciales, et que l'on a cru pouvoir tirer de sa solution une conclusion dont je prouverai l'inexactitude. En dirigeant l'axe des abscisses suivant l'axe de révolution, et les y suivant une perpendiculaire, on aura à réduire à une extrême grandeur la quantité

$$j : \pi = \int \left(y^2 + 2\lambda y\,.\sqrt{1 + p^2}\right) dx$$

λ marque un facteur arbitraire constant : il en résulte

$$V = y^2 + 2\lambda y \,.\, \sqrt{1+p^2}$$

$$N = 2y + 2\lambda \,.\, \sqrt{1+p^2}\,,\quad P = \frac{2\lambda \,.\, p \,.\, y}{\sqrt{1+p^2}}\,,$$

ce qui donne

$$dV - d\,.\,Pp = 0 \text{ et } V - P\,.\,p = \text{const} = c,$$

et en prenant, pour abréger, $2\lambda = -\lambda'$, on en déduit

$$y^2 - \frac{\lambda' y}{\sqrt{1+p^2}} = c \,..\, (1).$$

Cela étant, traitons le cas particulier où le premier point fixe A se trouve placé sur l'axe de révolution ; le second, $B = (a, b)$, restant quelconque ; rien n'empêche donc de supposer A à l'origine même des axes coordonnés, et il en résulte, d'après l'équation (I), que $c = 0$ pour ce cas ; ce qui donne une équation simplifiée

$$y \,.\, \sqrt{1+p^2} = \lambda' \,\ldots\, (2),$$

et l'arc courbe demandé fera partie d'une circonférence de cercle

$$y^2 + (x - \alpha)^2 = \lambda'^2 \,\ldots\, (3),$$

dont le centre est placé sur l'axe à une distance α du point A, et dont le rayon est λ' ; mais la condition que l'aire de la surface convexe ait une valeur prescrite σ_1, nous donne

$$2\pi \int_0^a y \sqrt{1+p^2} \,.\, dx \text{ ou } 2\pi \,.\, \lambda' \,.\, a = \sigma_1 \,\ldots\, (4).$$

Or, en vertu de l'équation (2), on obtient aisément ici

$$\frac{dN_1}{dy} = 2 + \frac{\lambda'^2}{y^2}\,,\quad \frac{dP_1}{dp} = + \frac{(p^2-1)\,\lambda'^2}{(1+p^2)^2} \,\ldots\, (5),$$

et ces dernières nous démontrent que le *minimum* subsiste entre les limites

$$y = 0, \quad y = \frac{\lambda'}{\sqrt{2}},$$

tandis qu'il est impossible dans tout l'intervalle restant de la demi-circonférence : cela prouve que la position B du second point fixe n'est pas absolument arbitraire par rapport au premier, et que pour un *minimum* de volume, il faut prendre b moindre ou au plus égal à $\lambda' : \sqrt{2}$

$$b < \text{ou} = \frac{\lambda'}{\sqrt{2}} \cdots (6).$$

En prenant pour b sa plus grande valeur, on obtient

$$b = \frac{\lambda'}{\sqrt{2}} = \frac{\sigma_1}{2\pi . a . \sqrt{2}},$$

et

$$x = a + \sigma_1 : 2\pi\, a . \sqrt{2}.$$

De sorte que la donnée a avec σ_1 reste arbitraire seulement. Ainsi de toutes les surfaces de révolution de même aire et passant par un même point de l'axe et par une même circonférence de cercle, la calotte sphérique est celle qui, avec sa base circulaire, renferme le moindre volume, tant que l'arc de grand cercle générateur ne surpasse pas 45° ou un huitième de circonférence. Le théorème n'étant vrai que moyennant cette limitation, il est entièrement inexact de dire, avec M. Moigno, que de toutes les surfaces de révolution de même aire, la sphère soit celle qui renferme le plus grand volume; car le *maximum* est impossible en vertu des équations (5), et le *mininum* n'a lieu que pour la calotte sphérique décrite plus haut.

Si l'on place les deux points A, B à la fois sur l'axe, l'analyse de la question reste la même ; mais les équations (5) nous montrent immédiatement que la solution est absolument impossible, ou que du moins l'existence exclusive d'une extrême grandeur unique est impossible entre les limites prescrites; car la zone sphérique intermédiaire ne saurait donner ni *maximum* ni *minimum ;* et, entre les limites d'ordonnées 0 et $\lambda' : \sqrt{2}$, en partant de A ou de B, on obtient la calotte sphérique d'un volume *minimum*.

Supposons, en troisième lieu, que les deux points fixes A, B soient placés sur une parallèle à l'axe de révolution $0x$: alors on pourra prendre pour A

$$x = 0, \; y = b$$

et pour B

$$x = a, \; y = b.$$

Comme on reconnaît encore que $c = 0$ dans ce cas, on aura toujours les équations (2, 5); d'où l'on déduit

$$\alpha = \frac{1}{2}\,a, \quad b^2 = \lambda'^2 - \frac{a^2}{4}, \quad \lambda' = \sigma_1 : 2\pi a.$$

Les constantes sont a, σ_1, et σ_1 exprime maintenant la surface d'une zone sphérique à bases égales d'un rayon b :

$$b = \sqrt{\frac{\sigma_1^2}{4\pi^2 \,.\, a^2} - \frac{a^2}{4}}.$$

Or nous voyons par les équations (5) que la dérivée de N_1 est positive pour toutes les valeurs possibles de y, tandis que de $y = \lambda' : \sqrt{2}$ à $y = \lambda'$, ou de $p = 1$ à $p = o$, la quantité $\frac{dP_1}{dp}$ est négative. Donc, dans toute l'étendue des limites assignées, l'extrême grandeur est impossible. En deçà et au delà de ces limites, on retrouvera la calotte sphérique déjà décrite.

Nous voilà donc bien éloignés de ces notions de *maximum* et de *minimum* que l'on a attribuées jusqu'à ce jour à la sphère. De sa valeur de $\frac{dP}{dp} = -\frac{\lambda' y}{(1+p^2)^{3/2}}$, l'abbé Moigno conclut que, pour obtenir un *maximum*, il faut supposer λ' positif, et négatif pour le *minimum*. Cette conclusion repose sur le § 97, cas particulier de la théorie des §§ 80, 81, etc. Il est clair que toute cette théorie, édifiée d'après celle de Jacobi, est vicieuse dans sa base; car enfin l'existence et la nature de l'extrême grandeur ne peut pas dépendre du changement de signe attribué ainsi à λ'. Cette conclusion est donc fausse, par la simple raison qu'elle repose sur une théorie fausse. Notre analyse des équations (2, 3, 4, 5) prouve, en effet, que, dans le cas actuel, la nature de l'extrême grandeur ne saurait dépendre du signe de λ' ni de celui de $\frac{dP}{dp}$.

Remarque. — On pourrait renverser la question et chercher parmi tous les solides de révolution équivalents, passant en un même point de l'axe et appuyés sur la même base circulaire, celui dont la surface convexe serait une extrême grandeur. Dans ce cas, il vient

$$j' = -\int_0^a (y^2 - \lambda' . y\sqrt{1+p^2})\,dx.$$

Il suffira donc de prendre présentement V, N, P égaux et contraires à ce qu'ils sont dans le premier cas. Les équations (2, 3) restent les mêmes, l'équation (4) doit disparaître; les équations (5) deviennent

$$\frac{dN_1}{dy} = -\left(2 + \frac{\lambda'^2}{y^2}\right), \quad \frac{dP_1}{dP} = -\frac{p^2-1}{1+p^2} . \lambda'^2 \ldots \text{(5')}.$$

L'équation (4) doit se remplacer par celle qui exige que la surface qui passe par un point de l'axe et par une circonférence $2\pi b$ à plan perpendiculaire, renferme un volume constant prescrit V_1; on aura ainsi

$$\alpha = \lambda', \; b^2 = 2a\lambda' - a^2$$

et

$$3a . \lambda'^2 - (a - \lambda')^3 = \frac{3V_1}{\pi} \ldots \text{(4')}$$

ou

$$\lambda'^3 + 3a^2\lambda' - a^3 = \frac{3V_1}{\pi} \ldots$$

Or, a, V_1 étant donnés, on déduira pour λ' de la dernière au moins une valeur réelle; et comme de $y = 0$ à $y = \lambda' : \sqrt{2}$, les dérivées de N_1, P_1 sont négatives, il y a *maximum* d'aire; ce qui était presque évident d'après le cas direct. Il est entendu que ce *maximum* n'a lieu qu'entre les limites $y = 0$, $y = \lambda' : \sqrt{2}$, λ' étant censé tiré de l'équation (4'), en fonction de l'abscisse a et de V_1.

Pour éviter des longueurs, je ne m'arrêterai pas à discuter le cas général; car il me paraît évident, d'après ce qui a été dit, que si l'extrême grandeur n'existe que moyennant de certaines restrictions, dans le cas de $c = 0$, la même chose doit se produire dans le cas de c quelconque; mais cela resterait à vérifier à l'aide des valeurs analogues à celles des équations (5).

Je ferai remarquer, en dernier lieu, qu'on risque le plus souvent de se tromper, si, pour juger de la nature de l'extrême grandeur, on a recours à ce procédé défectueux que j'ai critiqué précédemment.

Je citerai encore pour exemple le problème IV, p. 214, de l'abbé Moigno.

Parmi toutes les courbes de même longueur trouver celle qui, par sa révolution autour d'un axe donné, engendre la plus grande ou la moindre surface : nous avons ici

$$\mathrm{Y} = y + \lambda' . \sqrt{1 + p^2}.\ \mathrm{P} = \frac{y + \lambda' . p}{\sqrt{1 + p^2}}$$

$$\mathrm{N} = \sqrt{1 + p^2},\ \text{et}\ \ y + \lambda' = c . \sqrt{1 + p^2}$$

$$\mathrm{N}_1 = \frac{y + \lambda_1}{c},\ \mathrm{P}_1 = c_1 p,\ \frac{d\mathrm{N}_1}{dy} = \frac{1}{c},\ \frac{d\mathrm{P}_1}{dp} = c.$$

Ainsi pour c positif, il y a toujours *minimum*. Il est vrai que pour c négatif il y a *maximum;* mais ce serait un *maximum* négatif, qui revient toujours en valeur absolue à un vrai *minimum*. Il y a donc réellement erreur à admettre un *maximum* et un *minimum*, et, pour les expliquer, à supposer deux arcs de chaînette par les deux mêmes points donnés, l'un convexe vers l'axe, et l'autre concave : ceci est, en effet, en contradiction avec l'équation différentielle qui donne :

$$\frac{d^2y}{dx^2} = \frac{y + \lambda'}{c^2} . = \frac{\mathrm{Y}}{c^2},$$

et démontre ainsi que l'ordonnée Y et $\frac{d^2y}{dx^2}$ étant de même signe, la courbe demandée tourne toujours sa convexité à l'axe, quel que soit le signe de c : cela est en conformité parfaite avec c positif ou négatif, ce qui place la courbe au-dessus ou au-dessous de l'axe; mais, à chaque fois, la propriété que l'on cherche offre le cas d'un même *minimum*.

NOTE V.

La solution des questions traitées dans la note précédente m'a conduit à une remarque assez curieuse, et propre à jeter quelque nouveau jour sur la nature et le sens intime du calcul des variations. Il est clair que, dans toute question d'extrême grandeur relative, ce calcul ne saurait donner qu'un *minimum* à l'exclusion de tout *maximum* ou réciproquement. Ainsi dans la dernière question, par exemple, l'arc courbe de chaînette, passant par deux points donnés, est, parmi tous les arcs de même longueur, celui qui engendre, par sa révolution sur un axe donné, la surface convexe de moindre étendue.

Il est pourtant évident aussi, d'autre part, qu'il doit y avoir par les deux mêmes points fixes un arc courbe où un contour polygonal de même longueur, et propre à engendrer par sa rotation sur l'axe une surface *maximum*. Or comme le calcul ne donne et ne saurait donner qu'une espèce d'arc, dans le cas actuel l'arc du *minimum*, il devient, en même temps, évident que l'arc du *maximum* est discontinu, ou que c'est un périmètre brisé, uniquement composé de lignes droites; ainsi non-seulement nous apprenons par l'analyse que, parmi tous les arcs courbes égaux de longueur entre deux points, l'arc de chaînette est celui qui engendre la moindre surface autour de l'axe, que, de plus, le *maximum* de surface est engendré autour du même axe non plus par un arc continu, mais par un contour polygonal tracé par les deux points et ayant la longueur prescrite.

Quant à la forme de ce contour, le calcul par quantités continues ne saurait la déterminer.

Dans la première question de la note précédente, nous avons reconnu que de toutes les surfaces de même aire et de révolution, passant par deux circonférences de cercle égales, il n'y en a aucune qui puisse donner lieu à un volume *maximum* ou *minimum* : donc la surface demandée n'est pas continue; et, pour chaque volume d'extrême grandeur, elle doit être un assemblage de surfaces tronc-coniques. Ce manque ou cette absence de solution peut même se produire dans les questions d'extrême grandeur absolue.

Ainsi nous savons que parmi tous les arcs courbes passant par deux points donnés, l'arc de chaînette est celui qui donne la moindre surface autour de l'axe de révolution; que, dans le cas particulier même où les deux points sont donnés à égale distance de l'axe, il y a deux solutions diverses pour $b:a > 1,508875$; une seule pour $b:a = 1,508875$, et qu'il n'y en a aucune pour le cas de $b:a$ inférieur à cette valeur numérique : cela suppose l'axe des y dirigé par le milieu de la droite $2a$ des deux points donnés A, B, partant

$$y = \frac{c}{2}\left(e^{\frac{x}{c}} + e^{-\frac{x}{c}}\right).$$

a est l'abscisse positive et b l'ordonnée de celui B des deux points placés dans l'angle des x et y positifs. Ainsi, en résumé, dans le cas où les deux points donnés A, B, sur une parallèle à l'axe, satisfont à la condition $b:a < 1,508875$, on ne saurait construire par ces points un arc de chaînette exprimé par (c), ou qui ait l'axe donné pour directrice. Il est pourtant évident que, dans cette disposition des points A, B, il doit y avoir encore un contour linéaire susceptible de produire une surface de révolution à aire *minimum*.

En l'absence d'une solution par un arc courbe, le calcul nous avertit par là même que la surface est non pas impossible, mais qu'elle est discontinue, ou qu'elle est tronc-conique. Quant à sa forme, elle doit se déterminer par la condition d'offrir un *minimum* et à l'aide des calculs aux différences et aux variations finies; et dans tous les cas analogues au cas présent, on ne pourrait pas demander une surface à aire *maximum*, puisque le périmètre polygonal peut être rendu aussi grand que l'on veut, et qu'ainsi la surface correspondante peut croître sans limites. Je ne m'arrêterai pas à discuter les explications entortillées qu'expose M. Moigno au sujet de son exemple III, page 204, parce qu'elles sont fondées sur une considération dont je conteste l'exactitude (page 209, fin et page 210, fig. page 215) et laquelle revient à admettre qu'au delà de certains points D, D', sur la courbe des deux points A, B, l'arc D'ABD cesse d'engendrer une surface *minimum;* car cette considération est déduite de la théorie placée en tête de sa huitième leçon, laquelle est inadmissible ici comme ailleurs, parce que les valeurs des dérivées de N_1 P_1 sont positives sans restriction aucune relative aux limites. Ainsi tant qu'il est possible de construire par les deux points donnés un arc de chaînette ayant l'axe de rotation pour directrice, ce qui suppose

$$y = \frac{c}{2}\left(e^{\frac{x}{c}} + e^{-\frac{x}{c}}\right),$$

la question admet un *minimum;* et la courbe jouit de cette propriété entre deux quelconques de ses points.

NOTE VI.

Quel est parmi tous les arcs courbes, de même longueur, entre deux points A, B, celui qui, par sa révolution autour d'un axe donné, engendre la surface convexe comprenant un volume d'extrême grandeur (*)?

On doit avoir, d'après l'énoncé,

$$j = \int_a^{a'} dx\,(y^2 - \lambda\,.\,\sqrt{1+p^2}), \text{ et } \delta j = 0,$$

ce qui donne l'équation différentielle

$$(y^2 - c)\sqrt{1+p^2} = \lambda\;\ldots\,(1),$$

c marquant une première constante d'intégration; et l'on en déduit

$$dx = \pm\frac{(y^2 - c)\,dy}{\sqrt{\lambda^2 - (y^2 - c)^2}}\;\ldots\,(2),$$

et les valeurs de N, P donnent maintenant

$$\frac{dN_1}{dy} = 2,\quad \frac{dP_1}{dp} = -\frac{\lambda\,.\,p}{\sqrt{1+p^2}\,(1+p^2)} = -\frac{(y^2 - c)^3}{\lambda^2}.$$

Faisons remarquer aussi que le facteur λ doit se déterminer par la condition que la longueur de l'arc courbe entre les deux points donnés

$$A = (a, b),\quad B = (a', b')$$

ait une valeur prescrite l_1, ce qui donne

$$\int_a^{a'} dx\sqrt{1+p^2} = \int_a^{a'} \frac{\lambda\,.\,dx}{y^2 - c} = l_1,$$

(*) Problème V de M. Moigno, p. 216.

ou en vertu de l'équation (2) :

$$+\lambda\int_{b}^{b'}\frac{dy}{\sqrt{\lambda^2-(y^2-c)^2}}=l_1\ldots(3).$$

L'intégration de l'équation (2) donne une équation de condition entre x, y, c, c' ; c' marquant une nouvelle constante d'intégration.

Soit

$$\varphi(x, y, c\ c')=0\ \ldots(4)$$

cette équation intégrale.

La condition de la courbe de passer par les deux points donnés A, B produit les égalités

$$\varphi(a, b, c, c', \lambda)=0, \ldots (5)$$

$$\varphi(a', b', c, c', \lambda)=0\ \ldots(6).$$

Or l'équation (3), dans laquelle l'intégrale indiquée est censée une quantité évaluable, fonction de b, b', λ, détermine λ en fonction de c, l_1, b, b' ; et cette valeur de λ étant substituée dans les équations (5) et (6), on voit par celles-ci que les deux constantes c, c' deviennent fonctions déterminées des quantités a, b, c, c', b', l_1 ; partant qu'il en est de même de λ : on peut donc finalement obtenir c en a, b, a', b', l_1 ; et cela étant, il resterait à voir à quelle condition de position on doit satisfaire pour avoir c positif ou négatif, et ensuite

$$y^2-c>0 \text{ ou } <0,$$

dans tout le cours de la courbe entre A et B. Comme les calculs que suppose notre raisonnement ne sont pas exécutables dans ce cas, il est clair que nos conclusions ne sauraient être complétement précises ; mais on peut pourtant encore trancher la difficulté principale de la question :

1° Supposons la disposition des deux points A, B telle que c en devienne négatif, ce qui rend y^2-c nécessairement positif : donc, dans ce cas, les dérivées de N_1 et de P_1 étant de signe contraire, toute extrême grandeur est impossible ;

2° Si la disposition mutuelle des deux points est telle que c soit positif, et qu'il en soit de même de y^2-c dans l'intervalle $a'-a$, l'extrême grandeur est encore impossible ;

3° Pour c positif et y^2-c négatif, les dérivées de N_1 et P_1 sont à la fois positives, et il y a *minimum*, ainsi le *minimum* seul est possible, et le *maximum* ne l'est pas, contrairement à ce que M. Moigno déduit de la théorie ordinaire. Cette théorie donne en effet les deux genres d'extrême grandeur indistinctement, dans la supposition que λ puisse être successivement positif et négatif.

En résumé le seul des sept exemples auxquels l'auteur cité applique la méthode, et qui ne la mette pas en défaut est la brachistochrone; mais c'est précisément un des cas qui la rendent superflue, ainsi que nous l'avons vu dans le courant du texte.

NOTE VII.

Quelle est la courbe sur laquelle un point pesant doit tomber dans l'air pour que sa vitesse acquise correspondante à une hauteur de chute quelconque soit un *maximum?*

En dirigeant l'axe ox suivant la verticale descendante, et nommant g' la pesanteur dans l'air, relative à la densité du mobile, u la vitesse acquise sur un arc ayant x pour projection verticale, nous aurons

$$U^2 = 2g' . x - 2\alpha \int u^2 ds \ldots (1),$$

l'intégrale étant prise de $x = 0$ à x.

Il est clair que l'on doit avoir une très-grande approximation en attribuant la résistance atmosphérique non plus à u, mais à la vitesse $\sqrt{2g'x}$, qui aurait lieu si cette résistance n'existait pas : ainsi au lieu de la formule (1), nous pouvons prendre

$$U^2 = 2g'x - 4\alpha . g' . \int_0^x x . ds \ldots (2)$$

ou en prenant

$$u^2 : 2g' = v,$$

$$v = x - 2\alpha . \int x \sqrt{dx^2 + dy^2} \ldots (2)$$

et

$$\delta v = -2\alpha . \int x . dy . \frac{d . \delta y}{dx},$$

$$= -2\alpha . \frac{x . dy}{ds} . \delta y + 2\alpha . \int \delta y . d . \frac{x . dy}{ds} .$$

Donc pour v *maximum*, il faut avoir

$$d\left(\frac{x . dy}{ds}\right) = 0, \text{ et } \frac{x . dy}{ds} = \text{const.} = \alpha'.$$

Ce qui est l'équation différentielle d'une chaînette qui est par conséquent dans l'air la courbe de la plus grande vitesse.

La vraie solution rigoureuse est celle qui se déduirait de l'équation (I), soumise à la variation; mais les formules qui en résultent nous laissent dans l'ignorance de la courbe; tandis que, par l'emploi de la formule (2), nous voyons que cette courbe est à très-peu près une chaînette. Pour vérifier si réellement il y a vitesse *maximum*, il suffira de prouver que $\int x . ds$ ou $\int x dx \sqrt{1 + p^2}$ répond à un *minimum*; or, dans ce cas

$$V = x . \sqrt{1 + p^2}, \ N = o, \ P = \frac{px}{\sqrt{1 + p^2}}$$

$$\frac{dP}{dp} \text{ ou } \frac{dP_1}{dp} = \frac{x}{(1 + p^2)\sqrt{1 + p^2}} = \frac{\alpha'}{p(1 + p^2)}$$

ainsi pour α', p positifs, le $2 \Delta j$

$$2 \Delta j = \int dx \left(\frac{dP}{dp}\right) \delta p^2$$

est positif; de sorte qu'en effet le dernier terme de (2) est un *minimum*, ce qui rend v ou u un *maximum*.

On pourrait appliquer la même hypothèse à la recherche de la brachistochrone dans l'air; mais l'équation différentielle résultante resterait encore assez compliquée.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

Pages.

Préface. — Le but du mémoire est la recherche des vrais caractères du *maximum* et du *minimum* d'une intégrale définie 3

§ 1. Notions subsidiaires sur les intégrales définies 5

§ 2. Examen du cas où l'extrême grandeur existe toujours, éclairci par l'exemple de la brachistochrone 9

§ 3. Exposition et critique du procédé de Legendre-Jacobi, pp. 13-20. 13

§§ 4 et 5. Recherche des vraies conditions d'existence des extrêmes grandeurs 20

§ 6. Discussion de l'exemple où la quantité V de $\int V dx$ équivaut à $p^2 + 2mpy + n^2y^2$ 27

§ 7. Discussion du cas où l'on a

$$V = p^2 + 2mpy - n^2 . y^2. \quad . . . \quad 34$$

§ 8. Exemple de la courbe génératrice de la surface de la moindre résistance 40

§ 9. Discussion du cas de $V = (p . x - m)^{2/3}$. 42

§ 10. Déterminer l'arc courbe entre deux points qui, dans sa rotation autour de l'axe des x, engendre la moindre surface; explication de la vraie difficulté de la question 43

§ 11. Extension du procédé des §§ 4 et 5 au cas de $V = f\left(x, y \dfrac{dy}{dx}, \dfrac{d^2y}{dx^2}\right)$ 51

§ 12. Application à quelques exemples 54

SECONDE PARTIE.

Addition à la préface du mémoire 58

§ 13. Extension du procédé des §§ 4 et 5 au cas des courbes dans les trois dimensions . . . . *Ib.*

Pages.
§ 14. Extension au cas d'une quantité formée du produit de deux intégrales définies 61
§ 15. Autre extension, suivie de quelques exemples 64
§ 16. Réduire à une extrême grandeur le rapport de deux intégrales définies prises entre les mêmes limites 67
§ 17. Extension au cas de l'extrême grandeur relative 69
§ 18. Exemple I du § 17 71
§ 19. Exemple II du § 17. — Quel est parmi tous les arcs de même longueur, passant par deux points d'un plan vertical, celui dont le centre de gravité est le plus bas ou le plus haut? Erreur considérable de la méthode ordinaire, p. 75. . . . . *Ib.*
§§ 20 et 21. Application du § 15 à un exemple, et diverses remarques utiles concernant la nature double de certaines constantes . . 77
§ 22. Trouver la plus courte distance entre deux points donnés sur une surface 82
§ 23. Identité de nature entre la courbe d'équilibre d'un fil tendu sans frottement sur la surface et la plus courte distance des deux points. La trajectoire d'un mobile lancé à la surface se réduit de même à la plus courte distance entre le point de départ et l'un quelconque de ses points. 86
§§ 24 et 25. Discussion du principe de la moindre action 90
§ 26. Application au mouvement elliptique 95
§ 27. Exemple du mouvement parabolique. Explication d'une difficulté. 98
§ 28. Énoncé complet du principe général 101
NOTES ET ADDITIONS dans lesquelles on relève diverses erreurs. Voir surtout les notes IV, V et VI. 104

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

NOTE

SUR

LES TREMBLEMENTS DE TERRE

EN 1860,

AVEC SUPPLÉMENTS POUR LES ANNÉES ANTÉRIEURES,

PAR

M. Alexis PERREY,

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES SCIENCES DE DIJON.

(Présenté dans la séance du 7 juin 1862.)

NOTE

SUR

LES TREMBLEMENTS DE TERRE

EN 1860,

AVEC SUPPLÉMENTS POUR LES ANNÉES ANTÉRIEURES.

J'ai donné, au commencement de mon Catalogue de 1851, une liste assez longue des personnes dont je recevais alors des communications imprimées ou manuscrites. Depuis dix ans, cette liste s'est bien modifiée. La mort a éclairci les rangs de notre phalange primitive. Plusieurs se sont retirés, chez d'autres le zèle s'est ralenti; mais, encouragée par les sociétés géologiques de France, de Londres, de Berlin et de Vienne, qui m'envoient les tirés à part ou les *bonnes feuilles* des articles de leurs recueils qui peuvent m'intéresser, soutenue par d'autres sociétés savantes, parmi lesquelles je dois citer l'Académie royale de Belgique, l'Académie des sciences de Paris, l'Académie de Dijon, la Société d'agriculture de Lyon et la Société d'émulation des Vosges, notre entreprise a prospéré : de nouveaux adhérents lui prêtent annuellement leur active sympathie.

Plusieurs savants ont bien voulu me continuer, cette année, leur bienveillant et efficace concours. J'ai déjà cité MM. Ch. Sainte-Claire Deville et Gay, d'Abbadie et Fournet, les deux premiers membres et les deux autres correspondants de l'Institut, ainsi que M. le docteur Laudy, de la Société géologique, qui tous m'ont fourni de nouveaux documents. A ces noms connus, je joindrai celui de M. Thevenot, mon ancien condisciple, qui est resté mon vieil et excellent ami [1].

A l'étranger, les secours ne m'ont pas non plus fait défaut. Mon vieil et vénérable ami, M. Flauti, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Naples, m'a envoyé un mémoire de M. Ernest Capocci, auquel j'ai fait de nombreux emprunts pour la première partie de mon travail.

Madame Caterina Scarpellini m'a fait l'honneur de m'adresser la liste des tremblements de terre ressentis à Rome en 1859, 1860 et 1861.

M. Fr. Pistolesi, qui, depuis une vingtaine d'années, m'envoyait la liste des tremblements de terre mentionnés dans les journaux italiens, est décédé en décembre passé. Son catalogue manuscrit de 1860 sera le dernier dont je puisse faire usage. Malheureusement, je n'ai encore trouvé personne pour le remplacer dans ce pays, où le phénomène est si fréquent et où, sans beaucoup de travail, on peut faire une riche récolte.

M. Casiano de Prado, inspecteur général des mines à Madrid, a continué à m'envoyer des journaux espagnols. A sa demande, M. le directeur des salines de l'État, à Torrevieja, dans la province de Valence, a bien voulu se charger de tenir un registre exact des secousses qu'on y ressent assez fréquemment, et M. de Prado m'en a communiqué la copie jusqu'à la fin de 1861.

M. le docteur Ami Boué, de Vienne, m'a fourni, comme par le passé, de longues listes manuscrites. Il a même réclamé pour moi, près de son ami M. Kreil, des notes dont il m'a annoncé l'envoi, mais qui ne me sont pas encore parvenues. MM. Haidinger, Jeitteles, Kluge et Roth m'ont aussi fourni de nombreux documents.

---

[1] En 1829, M. Thevenot a fondé l'École normale primaire de Dijon, dont il est resté le directeur. Membre de la commission de surveillance de cette école depuis vingt ans, j'ai pu apprécier le zèle et le talent de son modeste directeur, et j'ai toujours entendu MM. les inspecteurs généraux qui ont visité cet établissement le citer comme un modèle de discipline et de bonnes études. Depuis longtemps, M. Thevenot m'aide d'une manière toute spéciale dans la rude tâche que je me suis imposée. Je me crois heureux de lui en exprimer publiquement mon affectueuse gratitude.

M. Tscheinen, pasteur à Graechen (Valais), m'a envoyé les catalogues qu'il a publiés de 1858 à 1860, sur les secousses qui se continuent toujours dans la vallée de la Visp, depuis le 25 juillet 1855.

Mon ami, M. Ch. Ritter, ingénieur français au service de la Turquie, observe et enregistre les tremblements à Constantinople. MM. Padiano et Réchad-Bey, ingénieurs, l'un à Brousse et l'autre à Smyrne, lui envoient leurs observations séismiques, qu'il me transmet avec les siennes.

J'ai reçu de M. Julius Schmidt, directeur de l'Observatoire d'Athènes, la liste manuscrite des tremblements éprouvés en Grèce de 1852 à 1861. Malheureusement, sa lettre ne contient pas tous les détails que j'aurais désirés, mais ils ne seront pas perdus pour la science : M. Schmidt se propose de publier lui-même un travail sur ce sujet.

MM. Dana et Gilliss, des États-Unis, m'ont aussi continué leur efficace et affectueux concours. M. Dana, qui m'a donné tous les articles séismiques contenus dans l'*American Journal of science*, continue depuis dix ans à m'envoyer gratuitement ce recueil précieux [1].

L'Université du Chili va reprendre les observations simultanées qu'avait instituées M. L. Troncoso et dont j'ai publié les résultats dans la deuxième partie de mon Catalogue de 1857. M. Andrès Bello a bien voulu, dans une lettre récente, m'en promettre la communication.

Enfin, M. Buys-Ballot, directeur de l'Institut météorologique des Pays-Bas, a eu la complaisance d'extraire, des journaux météorologiques qu'il reçoit des colonies hollandaises, tous les tremblements qui y sont mentionnés. Ces extraits s'étendent de 1850 à 1860 et même à 1861. Les faits y sont malheureusement signalés sans détails; les dates et les localités y sont seuls indiquées, comme dans la lettre de M. Schmidt pour la Grèce. Mais j'espère pouvoir plus tard combler en partie ces lacunes regrettables, quand je recevrai les publications de la Société des sciences des Indes néerlandaises, dont il ne m'est rien parvenu depuis trois ans.

---

[1] M. Bailleul, directeur de l'imprimerie de M. Mallet-Bachelier, à Paris, a la bonté de m'envoyer aussi gratuitement tous les articles des *Comptes rendus*, relatifs aux tremblements de terre et aux phénomènes volcaniques. M. Malte-Brun, rédacteur des *Nouvelles Annales des voyages*, m'envoie de même les *bonnes feuilles* contenant des articles de ce genre. M. Reimer, éditeur à Berlin, fait de même encore pour les articles séismiques contenus dans le *Zeitschrift f. allg. Erdkunde*. Enfin M. Arthus Bertrand m'a fait don de plusieurs volumes des *Annales des voyages*, et M. Hayez de plusieurs cahiers de la *Correspondance mathématique* de M. Quetelet, pour ma *Collection séismique* dont l'Académie de Dijon publie le catalogue.

◆

PREMIÈRE PARTIE.

SUPPLÉMENT DE 1844 A 1859.

1844. *Janvier.* — Le 15, 4 h. du soir, à Potenza (Basilicate), secousse de 5 secondes de durée.

Nuit du 15 au 16, à Sala, secousse ondulatoire de 3 à 4 secondes.

Le 23, secousses nouvelles, mais plus légères. (M. Ern. Capocci, *Catalago de' tremuoti avvenuti nella parte continentale del Regno delle due Sicilie.* Napoli, 1860; in-4°.) Toutes les secousses dont je n'indiquerai pas la source pour le royaume de Naples seront empruntées à ce catalogue, qui s'arrête au 19 août 1858.

Juin. — Le 5, 4 h. du matin, à Potenza, faible secousse verticale.

Juillet. -- Le 13, à Naples, secousses légères, mais plus fortes à Messine. Sont-elles les mêmes que celles qui ont eu lieu à Reggio, à 10 h. 20 m. du matin et à 8 h. 22 m. du soir, et que j'ai déjà signalées?

1845. *Juin.* — Le 18, à Cosenza (Basilicate), une secousse.

1846. *Juillet.* — Le 8, éruption de lave au Vésuve.

1847. *Août.* — Le 1er, pendant la plus grande violence de l'éruption du Vésuve, il y eut, durant plusieurs heures, un grand tremblement dans la montagne.

— Le 5, à Parme et à Savaresa, tremblement signalé sans détails par M. Ern. Capocci.

— Le 26, dans la matinée, la mer s'abaissa tout à coup d'environ cinq pieds à Naples et retourna, après une couple de minutes, à son ancien niveau.

1848. — En avril, sans date de jour, éruption du Vésuve.

Juin. — Le 15 et le 16, fortes secousses au Vésuve, dont l'éruption s'était renouvelée. (M. Capocci.)

— A la fin de l'année, à Aquila, diverses secousses signalées par M. Capocci, qui mentionne encore, sans date mensuelle, un grand tremblement à la Nouvelle-Hollande.

1849. *Janvier.* — Le 10 et le 20, importante éruption du Vésuve avec fort épanchement de lave du côté d'Ottaiano.

Le 25, tremblement et grand bruit dans l'intérieur du volcan.

1850. *Janvier.* — Le 9, 8 h. du soir; le 20, 1 h. 1/2 du matin, et le 30, 2 h. 1/2 du matin, à Tjilatjap (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 27 au 28 janvier, à Monte-S.-Angelo (Capitanate), premières secousses semblables à celles que nous avons déjà mentionnées pour la nuit du 29 au 30, c'est-à-dire fortes mais sans dommages.

Mars. — Le 27, à Boïano (Molise), une secousse.

Le 28, 3 h. 1/2 du matin, nouvelle secousse ondulatoire du N. au S., et suivie de deux autres moindres; nous avons déjà indiqué ces dernières. (M. Capocci.)

Juin. — Le 25, 6 h. du matin, à Tjilatjap (Java). (M. Buys-Ballot.)

Août.— Le 9, dans la matinée, secousses à Bella, et deux heures après à Ruvo (Basilicate).

Décembre. — Le 30, de nuit, à Chieti et Avezzano, deux secousses. (M. Capocci.)

1851. *Mai.* — Le 6, 7 h. 1/2 du soir, à Wahaaij (Céram, archipel Indien), par lat. 2° 50′ S. et long. 127° 7′ E. (M. Buys-Ballot.)

— En mars 1851, M. Dyson a fait l'ascension du Tongariro (Nouvelle-Zélande). Le volcan était calme, il lançait seulement de la vapeur et de la fumée. (Hochstetter, *Lecture on the Geology of the province of Auckland.* — *Auckland Provincial Government Gazette.* July 8, 1859, p. 951.)

C'est la seconde ascension de ce volcan par un Européen. La première a été faite les 2 et 3 mars 1839, par M. Bidwill. (Dieffenbach, *Travels in New-Zealand*, t. I, pp. 347-358.) — Nous en avons fait la traduction dans nos *Documents*, encore inédits, sur les tremblements de terre et les phénomènes volcanique à la Nouvelle-Zélande.

(Sans date mensuelle). — Éruption du Mauna-Loa (Sandwich), simplement mentionnée par M. Capocci, sans détails ni indication de source.

1852. *Février*.—Le 27, à Athènes, tremblement. (M. J. Schmidt.)

— En mai, éruption de l'Etna; elle se renouvela en octobre. Le 10 août, un gouffre s'ouvrit au pied du mont Giannicola.

Juin. — Le 5, 3 h. 30 m. du soir, à Kourbatzi, près de Xirochori (nord de l'île de Négrepont), tremblement observé par M. Wildt. (Comm. de M. Schmidt.)

Septembre. — Le 5, dans l'après-midi, à Kourbatzy (Négrepont), nouveau tremblement. (M. Schmidt.)

Décembre. — Le 9, vers 8 h. 20 m. du soir, à Cosenza (Basilicate), deux courtes secousses ondulatoires. Vers 6 h. 1/4, forte secousse d'abord ondulatoire, puis verticale, de trois secondes avec *rombo*, à Foggia, San-Sévéro, Lucéra, Serra Capriola, etc.

1853. *Mars*. — Le 31, de nuit, à Melfi, forte mais courte secousse ondulatoire.

Avril.—Le 1er, 5 h. 45 m. du soir, nouvelle secousse avec mouvement vertical et ondulation du NO. au SE. — J'en ai déjà signalé une pour minuit et demi. M. Capocci n'en parle pas.

Le 8, 5 h. 30 m. du soir, à Salerne, mouvements insolites de la mer avec bruits (*rombi*).

Le 9, 4 h. 30 m. du soir, dans le district de Campagna, tremblement très-étendu, qui eut son foyer entre Caposele et Calabritto. M. Capocci, qui cite de nombreuses localités et compte quinze secousses dans le jour, ne parle pas de celui de 1 h. 40 m. du soir.

Le 10, 11 h. du matin, aux mêmes lieux que la veille et surtout près du centre, forte secousse qui se renouvela à 5 h. du soir; on en compta treize plus légères dans le jour.

Le 11, heures non indiquées, quinze légères secousses.

Le 12, onze nouvelles secousses légères.

Le 13 et le 14, plusieurs autres encore.

Le 15, 3 h. 8 m. du soir, une forte secousse.

Le 16, 8 h. 30 m. du matin, une forte secousse.

Le 17, 5 h. du matin, encore une forte secousse.

Mai. — Le 8, 4 h. 45 m. du soir, une légère secousse.

Le 9, 1 h. du matin, secousse légère.

Du 1er au 7 juin, encore une vingtaine de légères secousses.

1854. — En *janvier*, pendant le grand tremblement de terre de Wellington (Nouvelle-Zélande), le Ngauruhoe (le principal cratère du Tongariro) s'éboula en grande partie. Il s'en forma un nouveau, connu aujourd'hui sous le nom de Ketetahi, qui, depuis, est resté en activité. Il s'en dégageait des masses de vapeur en 1859. (Hochstetter, *Auckland Provincial Government Gazette*, July 8, 1859, p. 95.)

Février. — Le 12, entre 8 h. $^1/_2$ et 9 h. $^1/_2$ du soir, à Cosenza, trois secousses très-fortes avec grand fracas souterrain. La plus grande, qui dura huit secondes, s'étendit de Reggio à Naples. Il y eut de grands dégâts.

Le 15 et le 17, nouvelles secousses, mais légères.

Le 26, 10 h. du matin, nouveau tremblement. M. Capocci ne parle pas de celui de 1 h. du matin, mais signale ceux du 24 et du 27, ainsi que les secousses du mois de mars, d'avril, et les suivantes.

Avril. — Le 16, de nuit, à Athènes, tremblement. (M. Schmidt.)

Décembre. — Nuit du 28 au 29, tremblement à Cosenza.

1855. *Janvier.* — Le 9, midi, à Singkel (côte SO. de Sumatra, par 2° 17′ lat. N. et 97° 53′ long. E.), tremblement.

— Le 19, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

Février.—Le 2, 9 h. $^1/_2$ du soir, à Singkel. Le même jour (heure non indiquée); le 3, midi, et le 4, 7 h. du soir, à Siboga, près de la baie de Tapanoelie (côte SO. de Sumatra, par 1° 30′ lat. N. et 98° 50′ long. E. environ), plusieurs secousses. (M. Buys-Ballot.)

— Le 26, 6 h. $^3/_4$ du soir, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias, île sur la côte O. de Sumatra), et le même jour, 7 h. du soir, à Singkel. (M. Buys-Ballot.)

Mars.— Le 1^er^, 7 h. du soir, et le 15, 1 h. du matin, à Goenoeng-Sitolie. (M. Buys-Ballot.)

— Le 4, à Samos et à Athènes, tremblements signalés par M. Schmidt.

— Le 12 et le 31, à Onrust, île dans la baie de Batavia, par lat. 6° 1′ 55″ S. et long. 104° 27′ 35″ E.

— Le 14, à Singkel, Sumatra. (M. Buys-Ballot.)

— Le 14 mars encore, à San-Germano, deux secousses dont une forte.

Le 21, à Monopello (Abruzze), une légère secousse.

— Le 30, à Buitenzorg (Java). (M. Buys-Ballot.)

Avril. — Le 11 et le 25, à Singkel. (M. Buys-Ballot.)

Mai. — Le 4, 5 h. du soir, à Goenong-Sitolie et à Padang. Le même jour (heure non indiquée) à Singkel (Sumatra).

Le 5, 5 h. du soir, et le 6, 4 h. du soir, à Siboga (Sumatra).

— Le 15, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

Juin. — Le 1^er^, 10 h. du soir, à Tebing Tingi (Sumatra), par lat. 3° 40′ S. et long. 100° 52′ 30″ E.

— Le 4 et le 12, à l'île de Banda.

— Le 6, 5 h. du soir, à Goenoeng-Sitolie, et le même jour, 6 h. du soir, à Padang-Padjang, dans les VI Kottas, au SE. du Goenoeng-Singallang et au S. du Goenoeng-Mérapi, entre les lacs Dano et Sinkara (Sumatra).

— Le 10, midi, et le 11, 3 h. du matin, à Kediri (Java).

— Le 22, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

— Le 25, 1 h. $^1/_2$ du matin, à Kedong-Kebo (Java), par lat. 7° 42′ 30″ S. et long. 107° 57′ E. (M. Buys-Ballot.)

Juillet. — Les 3, 9 et 11, à l'île de Banda.

Le 13, 5 h. du soir, à Goenoeng-Sitolie; le même jour, 9 h. $^1/_2$ du soir, à Padang-Padjang, et le 13 encore (heure non indiquée) à Singkel. (M. Buys-Ballot.)

Le 17 et le 21, à Amboine.

Le 18, à Padang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le même jour, 18, à Milan, tremblement cité par M. Capocci.

— Le 19, 4 h. du matin, à Goenoeng-Sitolie. (M. Buys-Ballot.)

— Le 30, 1 h. $^1/_2$ du soir, à Padang-Padjang, et le même jour, 2 h. 1/4 du soir, à Kotta-Général-Kochius (Sumatra, par latit. 0° 0′ 40″ S. et long. 97° 50′ 51″ E.).

Le même jour encore (heure non indiquée), à Rau (Sumatra), dans les V Kottas, non loin de la côte SO., par environ 0° 30′ lat. S. (M. Buys-Ballot.)

Août. — Le 8, à Singkel (Sumatra).

Le 12, à Buitenzorg (Java).

Le 17, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

Septembre. — Le 6, 1, 3 et 7 h. 1/2 du soir, et le 7, 11 h. du matin, à Kotta-Général-Kochius (Sumatra).

Le 6, 3 h. du soir, le 13 (heure non indiquée), et le 27, 10 h. du soir, à Padang-Padjang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

—Le 19, de nuit, à Gambong (Java), par lat. 7° 55′ N. et long. 107° 15′ E.

— Le 20, à Singkel, et le 21, à Padang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Octobre. — Le 17, à l'île de Banda.

— Le 18, au fort de Kock, au NE. du Goenoeng-Singallang et au NO. du Goenoeng-Mérapi (Sumatra), environ par 0° 12′ lat. S. et 98° 8′ long. E. (M. Buys-Ballot.)

Le 18 encore, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

Novembre. — Le 9, 2 h. 1/2 du soir, à Menado (Célèbes).

— Le même jour, 2 h. 1/2 du soir, à Kedong-Kebo (Java).

Le même jour encore (heure non indiquée) à Kediri (Java).

— Le 14, à Siboga (Sumatra).

Le 15, 9 h. 1/2 du soir, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias). (M. Buys-Ballot.)

— Le 17, 5 h. du matin, à Athènes, tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 18, 5 h. du soir, à Décima, près Nangasaki (Japon).

— Le 25, à Singkel (Sumatra).

Le 28, 12 h. du matin (midi ?), à Kotta-Général-Kochius (Sumatra).

Décembre. — Le 8, 8 h. du soir, à Siboga. (M. Buys-Ballot.)

1856. *Janvier.* — Le 1er, 11 h. 1/2 du matin, à Polla, vive secousse ondulatoire suivie d'autres plus légères dans le jour et le lendemain. (M. Capocci.)

— Le 7, à Banda.

— Le 18, midi $^3/_4$, à Bencoolen (Sumatra).

— Le 20, 7 h. du matin, à Kediri (Java).

— Le 28, à Singkel (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Février. — Le 10, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

Mars. — Le 2, 11 h. du soir, à Wahaaij (île de Céram).

— Le 11, 5 h. du soir, et le 14, 7 h. du matin, à Bencoolen (Sumatra).

— Le 24, 4 h. du soir, à Goenoeng-Sitolie. (M. Buys-Ballot.)

Avril. — Le 25, à Singkel (Sumatra).

Le 26 et le 29, à Ayer-Bangies, sur la côte SO. de Sumatra, par environ 0° 10′ lat. N., au NO. de Passaman.

— Le 29 encore, à Wahaaij (île de Céram).

Mai. — Le 4, 12 h. de nuit (*sic*), à Wahaaij.

— Le 9, à Siboga (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Juin. — Le 18, à Amboine.

— Le 20, à Ayer-Bangies (Sumatra).

Le 25, 1 h. $^1/_2$ du matin, à Kedong-Kebo (Java), par lat. 7° 42′ 50″ S. et long. 107° 45′ E.

Juillet. — Le 4, 7 h. $^1/_2$ du matin et 2 h. $^1/_4$ du soir, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias).

Le même jour (heure non indiquée), à Singkel (Sumatra).

— Le 8, 11 h. du matin, et le 9, midi, à Wahaaij (Céram).

Août. — Le 6, à Singkel, et le 9 au fort de Kock (Sumatra).

Le 11, 6 h. $^1/_2$ du soir, à Wahaaij (Céram), et le même jour (heure non indiquée) à Ayer-Bangies (Sumatra).

— Le 31, 5 h. $^1/_4$ du soir, à Padang-Padjang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Septembre. — Le 21, à Amboine.

— Le 21 encore, 8 h. $^1/_4$ du matin, et le 29, 5 h. $^1/_4$ du soir, à Padang-Padjang.

Le 25 et le 29 (heures non indiquées), au fort de Kock.

Le 24, 2 h. $^1/_2$ du matin, et le 29, 5 h. du soir, à Padang.

Le 25 et le 29 (heures non indiquées), à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Octobre. — Le 4, à Atapoepoe (colonie hollandaise à Timor), par lat. 9° S. et long. 121° 51′ E. (M. Buys-Ballot.)

— Le 8 et le 16, à Ayer-Bangies (Sumatra).

Le 19, 5 h. $^1/_2$ du matin, à Padang.

— Le 25, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

Novembre. — Le 9, 2 h. $^1/_2$ du soir, à Kedong-Kebo (Java).

— Le 21 à Banda.

Décembre. — Le 5, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

1857. *Janvier.* — Le 10, 5 h. 45 m. du soir, à Cosenza, secousse verticale.

Le 23, 9 h. 30 m. du matin, à Baranello, secousse ondulatoire, qui se renouvela quelques minutes après. (M. Capocci.)

(Sans date de jour). — A Wahaaij (Céram).

Février. — Le 1er, 8 h. du soir, à Kourbatzi (Négrepont), tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 6, 0 h. 35 m. du soir, à Solmona, secousse de deux secondes, d'abord verticale, puis horizontale, et précédée du *rombo.*

Mars. — Le 6, le soir (chiffre de l'heure omis), à Sora, forte secousse de trois secondes de durée, d'abord verticale, puis horizontale. (M. Capocci.)

— Le 13, 7 h. $^1/_2$ du soir, le 14 (heure non indiquée) et le 15, 11 h. du matin, à Rau (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 14, 8 h. du soir, à Rodi, secousse ondulatoire. (M. Capocci.)

Avril. — Le 1er, 2 h. $^1/_2$ du soir, et le 12, 11 h. $^1/_2$ du soir, à Goenong Sitolie.

Le 2, 4 h. $^1/_2$ du soir, le 5, 2 h. $^1/_2$ du soir, et le 12, 9 h. $^3/_4$ du matin, à Padang.

Le 7, à Singkel (Sumatra).

— Le 23, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

— Le 26, 3 h. du matin, à Canosa, secousse ondulatoire de l'E. à l'O.; durée, cinq secondes; on l'a sentie à Melfi. (M. Capocci.)

— Le 30, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

Mai. — Le 1er, 3 h. du soir, à Melfi, secousse ondulatoire de cinq secondes. (M. Capocci.)

— Le 14, 3 h. du matin; le 15, 1 et 4 h. du matin; le 16, 7 h. du soir, à Rau (Sumatra).

— Le 14 et le 23 (heures non indiquées), à Atapoepoe (Timor).

— Le 24, 9 h. $^1/_4$ du soir, à Padang. J'ai déjà indiqué pour 8 h. 42 m. du soir un tremblement dont M. Buys-Ballot ne parle pas.

Le même jour, 9 h. $^1/_2$ du soir, à Padand-Padjang, et le même jour encore (heure non indiquée) à Ayer-Bangies (Sumatra).

Le 26, au fort de Kock (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Juin. — Le 7, 5 h. $^3/_4$ du matin, à Padang, et le même jour (heure non indiquée) à Ayer-Bangies (Sumatra).

— Le 11, 9 h. du soir, à San-Germano, secousse ondulatoire de trois secondes.

Le 21, à 1 h. du matin, à Cotrone, une secousse. (M. Capocci.)

— Le 22 et le 26, à Atapoepoe (Timor).

Le 27, à Singkel (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Juillet. — Le 5, 8 h. $^1/_2$ du soir, à Potenza, secousse de huit secondes. (M. Capocci.)

— Le 4, à Singkel, et le 15, à Ayer-Bangies, Sumatra. (M. Buys-Ballot.)

— Le 21, 1 h. $^1/_2$ du soir, à Laviano, secousse ondulatoire de l'E. à l'O. (M. Capocci.)

Août. — Le 15, à Kourbatzi (Négrepont), tremblement nouveau. (M. Schmidt.)

— Le 18, 7 h. du matin, à Rau et Padand-Padjang.

Le 19, 5 h. du soir, à Padang, et le même jour (heure non indiquée) au fort de Kock (Sumatra).

— Le 20, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot).

— Le 20 encore et le 22, à Banjuwangie (partie orientale de Java, lat. 8° 15′ S. et long. 112° 6′ E.), tremblements. (M. Zollinger, *Vierteljahrss. d. Nat. Gesells. in Zurich*, 1858, p. 259.)

— Le 26, 9 h. du soir, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias). (M. Buys-Ballot.)

Septembre. — Le 10, 10 h. du soir, à Potenza, secousse de cinq secondes, ondulatoire de l'E. à l'O. (M. Capocci.)

— Le 14, 9 h. du soir, à Goenoeng-Sitolie. (M. Buys-Ballot.)

— Le 21, à Banjuwangie, tremblement. (Même source que pour les 20 et 22 août.)

Octobre. — Le 4, 9 h. du soir, à Aquila (Abruzze ultér. II), violente secousse verticale de deux secondes. (M. Capocci.)

— Le 10, 5 h. du matin, et le 12, 4 h. $^1/_2$ du soir, à Padang.

Le 13, à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 21, 3 h. $^1/_2$ du matin, à Goenoeng-Sitolie, et le même jour (heure non indiquée), à Atapoepoe (Timor).

Le 23, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 24, 11 h. du soir, à Aquila, secousse ondulatoire de cinq secondes. (M. Capocci.)

— En octobre, à Irkutsk (Sibérie), tremblement violent, suivant M. Capocci, qui ne donne aucun détail.

— Octobre (?), à Kourbatzi, autre tremblement signalé sans date de jour et avec un point (?) par M. Schmidt.

Novembre. — Le 6, 5 h. du matin; le 14, 4 h. $^1/_2$ du matin, et le 22, 2 h. du matin, à Ternate.

Le 7, dans la matinée, à Siboga (Sumatra).

— Le 12, 7 h. $^1/_2$ et 9 h. $^1/_2$ du soir, à l'île Décima, près Nangasaki (Japon).

— Le 14, 5 h. du soir, à Padang et Padand-Padjang (Sumatra).

— Le 17, 11 h. du matin, à Nauspatos (Grèce), fort tremblement. (M. Schmidt.)

Décembre. — Le 8, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

— Le 10, 9 h. du soir, à Kourbatzi (Négrepont), dernier tremblement de l'année. (M. Schmidt.)

— Le 13 et le 14, à Ayer-Bangies (Sumatra).

Le 15, 6 h. du matin, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias). (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 16 au 17, dans la Basilicate et la Principauté citérieure, tremblement formidable qui s'est étendu dans la Pouille, la Principauté ultérieure, la province de Naples, la Terre de Labour, etc. Je n'ai pu encore me procurer que trois opuscules [1], et j'y trouve bien peu de documents scientifiques. J'aurais désiré pouvoir donner le journal des secousses qui ont suivi ce tremblement; je ne le puis pas encore. Je me borne à traduire ce qu'en a écrit M. Capocci, dans son Catalogue : « La première secousse a eu lieu le 16, à 10 h. 10 m. du soir, et a duré de 20 à 25 secondes; trois minutes après, une autre secousse plus terrible et d'une durée à peu près double, a produit des dommages incalculables, notamment dans les vallées de l'Angri et du Tanagro. Elle a détruit presque complétement Montemurro, Saponara, Viggiano, Tito, S. Angelo, Marsico, Paterno, Tramutola, Castel-Saraceno, Calvello, Potenza, etc., en Basilicate; Polla, Pertosa, Aulettà, Montesano, Atena, etc., dans la Principauté citérieure. Le nombre des morts a été de 12,300. Le tremblement a été accompagné de bruits épouvantables, de météores ignés et des autres phénomènes ordinaires dans ces grandes manifestations séismiques. Il y a eu de nombreuses secousses dans le reste de cette nuit horrible, pendant laquelle le ciel était serein et tranquille. Les plus fortes ont eu lieu à 3 h. et à 5 h. du matin. »

---

[1] Giacomo Racioppi, *Sui Tremuoti di Basilicata, nel Decembre 1857 Memoria.* (Estr. dal giornale l'*Iride*, anno II, n° 41.) Napoli, 1858; 28 p. in-8°.

V. Roller, *Un tremblement de terre à Naples et la charité du gouvernement napolitain.* Genève, 1860; 206 p. in-12.

Anonyme, *Terramoto, or the Earthquake and Eruption, with Sketches from Life in Southern Italy.* London, 1859; 244 pp. in-8°, 1 pl.

Le 19, 5 h. 1/2 du soir, secousse de 10 secondes dans les mêmes lieux de la Basilicate et à Salerne.

Le 20, 5 h. 45 m. du soir, aux mêmes lieux, secousse de dix à douze secondes.

Le 22, 0 h. 50 m. du soir, secousse plus forte aux mêmes lieux. (M. Capocci.)

— Le 18, 5 h. du soir, à Siboga (Sumatra).

— Le 27, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 31, dans la soirée, à Graechen (Valais), nombreux frémissements du sol. (M. Tscheinen, *Journal séismique pour 1858.*)

1858. — Le 1er *Janvier*, dans la matinée, à Graechen, fort bruit. A 4 h. du soir, forte oscillation remarquée par plusieurs personnes.

Le 2, traces répétées de tremblement.

Le 3, 4 h. du soir, oscillations remarquables du sol.

Le 6, pendant tout le jour, bruits de nature séismique. A 7 h. du soir, tremblement à Stalden.

Le 7, le matin, le soir et dans la nuit, à Graechen, bruits et craquements entendus dans les maisons.

Le 8 et le 9, dans la soirée, bruits fréquents. « Je ferai observer, ajoute M. Tscheinen, qu'outre le *Föhnwetter* et le *Höhenrauch* (G'heih), espèce de brume sèche qui voile le ciel, j'ai presque constamment remarqué, comme accompagnant les tremblements de terre, une sorte de vertige, un fort bruit *(Sausen* ou *Surren)* qui arrive et finit tout à coup, dure souvent des heures entières et souvent quelques minutes seulement; de légers ou forts balancements ou frémissements du sol par un temps tout à fait calme, de subits et plus ou moins forts craquements de toute la maison ou seulement d'une partie. J'ajoute, comme chose étrange, que dans les nuits où j'ai remarqué des traces de tremblements de terre, l'huile contenue dans des vases parfaitement fermés a tout à coup commencé à émettre une forte odeur, comme si on l'avait renversée et comme par bouffées. J'ai plusieurs fois observé que, pendant un fort balancement ou frémissement du sol, mon chien a aussitôt quitté la fenêtre près de laquelle il se tient ordinairement, s'est sauvé sous le poêle et s'y est blotti en poussant des gémissements comme s'il eût souffert. Souvent, l'air étant tout à fait calme, j'ai entendu un sourd bruit souterrain semblable au tonnerre dans l'éloignement; il y a eu au même instant vertige passager, ou une détonation éclatante *(Poltern)* qui semblait provenir de dessous le sol sur lequel je me trouvais, ou un balancement soudain du sol sur lequel je marchais et qui a fait osciller les murs, les maisons et les arbres; les grains de sable et les feuilles étaient agités comme par le vent ou une main invisible. Plusieurs personnes m'ont raconté que, soit à l'église, soit dans leurs maisons, l'ébranlement et le frémissement du sol étaient accompagnés d'un bruit étrange ou particulier, produit par le craquement de l'autel, de leur lit ou d'autres meubles, pendant qu'on entendait un bruit sourd et non moins étrange dans les profondeurs de la terre, et qu'à ces indices certains du tremblement redouté, elles se sauvaient toujours en plein air. En effet, j'ai souvent vérifié l'exactitude de ces observations. La plupart se réalisent ordinairement dans les plus fortes secousses. »

Le 11, de nuit, à Graechen, fort bruit avec légères secousses et oscillations du sol.

Le 13, de 4 à 6 h. du matin, forts bruits, et le soir, nombreux craquements de tremblement dans les maisons.

Le 14 et le 15, le matin, une partie du jour, le soir et fréquemment dans la nuit, bruits tantôt forts, tantôt faibles, avec ou sans balancements et frémissements du sol; secousses sensibles et craquements répétés des maisons.

Le 16, 11 h. 1/2 du soir, une secousse de force ordinaire.

Le 27, le 29 et le 30, comme le 14 et le 15. (M. Tscheinen.)

— Le 5, en Basilicate, une forte secousse; elle fut légère à Naples.

Le 6, vers 5 h. 1/2 du soir, deux nouvelles secousses, fortes, mais sans dommage. Vers 10 h. 1/4, à Polla, légère secousse qui se répéta la nuit suivante.

Du 10 au 15, à Polla, ouragan furieux; les ébranlements qu'il produisit dans les maisons alternaient avec les secousses qui, quoique légères, s'en distinguaient parfaitement.

Le 14, nouvelle secousse, légère, ressentie jusqu'à Naples.

Le 18, 1 h. 1/2 du matin, à Calvello, forte secousse suivie d'autres moindres, précédées de coups de vent et accompagnées de météores ignés qui décrivaient un arc du S. à l'O. (*sic*). Grande tempête à Reggio.

Le 19, 10 h. 1/2 du soir, à Potenza et à Calvello, longue secousse ondulatoire avec fort *rombo*. Du 16 au 23, le sol n'y fut pas un seul instant en repos.

Le 23, minuit trois quarts, à Naples, secousse légère. A 5 h. 1/2 du matin, dans la Basilicate et la Principauté citérieure, forte secousse qui s'étendit jusqu'à Naples.

Le même jour, heure non indiquée, à Matera, une secousse ressentie aussi à Potenza et à Canosa. (M. Capocci.)

— Le 7, à Banjoewangie, côte E. de Java. (M. Buys-Ballot.)

— Le 29, le soir, à Naupastos (Grèce), fort tremblement, vingt-sept secousses. (M. Schmidt.)

Février. — Les 4, 13, 15 et 20, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

— Le 5, 4 h. 3/4 du matin, à Graechen, secousse si forte qu'elle a réveillé les personnes qui dormaient le plus profondément; mais c'était plutôt une espèce de balancement ou d'ondulation de haut en bas et inversement avec bruit violent. Elle était précédée d'un léger frémissement et du tonnerre (souterrain?)

Le 12, tremblement peu sensible. Depuis quatre jours, le matin, le soir et dans la nuit, bruits de tremblement fréquemment répétés avec frémissement du sol.

Du 13 au 17, bruits de tremblement, tantôt légers, tantôt forts, et frémissement sensible.

Le 20, au soir, fort balancement et frémissement du sol.

Le 23, 10 h. $^1/_2$ du soir, secousse si brusque qu'on en a été réveillé. Le soir, bruits répétés, léger frémissement. Dans la nuit, après la secousse, nouveaux et forts bruits avec légers frémissements à des intervalles qui n'avaient pas encore été si rapprochés.

Le 24, 7 h. du soir, et le 25, 0 h. $^1/_2$ du matin (minuit et demi), deux légères secousses qui pourtant ont fait craquer et osciller les maisons.

Le 26, dans le jour et dans la soirée, fréquents balancements, et frémissement du sol.

Le 28, léger mouvement de la terre. (M. Tscheinen.)

Le 5, 4 h. $^1/_2$ du matin, à Aarau (Suisse), deux secousses de l'E. à l'O., ressenties aussi à Wadenschweil, Sitten, La Chaud-de-Fond, Locle, Berne et Rougemont.

Le même jour, 5 h. du soir, à Rougemont, une autre secousse.

Le 12, 2 h. du matin, sur plusieurs points du canton de Thurgovie, tremblement senti aussi à Stein et à Stammheim. (M. Hofmeister, *Bull. de Zurich*, 1858, III, p. 305.)

— Le 11, vers 1 h. $^1/_2$ du soir, à Polla, une forte secousse. Il y en avait eu de très-légères les jours précédents.

Le 23, à Balvano, près Picerno, une secousse médiocre.

Le même jour, à l'entrée de la nuit (vers 7 h. $^1/_4$ du soir), à Saponara, deux *rombi* souterrains qui ébranlèrent le sol.

Le 26, 5 h. avant l'aube, à Montemurro, deux fortes secousses que nous avons déjà signalées. La première fut sentie aussi à Viggiano. (M. Capocci.)

— Le 15, à Singkel (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 15 février (?), dans le Péloponèse, tremblement dont M. Schmidt indique par un point (?) la date comme douteuse.

Mars. — Le 7, 3 h. du soir, dans la Basilicate et la Principauté citérieure, une secousse. A Vibonati, où elle causa quelque dommage, elle dura dix secondes. On l'a ressentie à Naples, où il y en eut une autre plus légère à 8 h. du soir.

Le 8, 5 h. du matin, aux mêmes lieux, secousse plus violente; durée cinq secondes; quelques dommages. Il s'ouvrit un gouffre à San-Angelo-le-Fratte. Les deux fortes secousses des 7 et 8 ont été ressenties, mais faiblement, à Salerne.

Le 18, vers 5 h. 1/4 du soir, à Polla, secousse légère, suivie d'une autre plus forte vers 8 h.

Le 23, dans la soirée, deux nouvelles secousses légères. (M. Capocci.)

— Le 7 encore, à Corinthe et à Lémia, nouvelles secousses. (M. Schmidt.) On se rappelle que Corinthe avait éprouvé un tremblement désastreux le 21 février précédent, à 11 h. du matin.

— Le 7, à Graechen, légères secousses.

Le 10, 9 h. du soir, faible tremblement, précédé de légers frémissements et balancements du sol.

Le 11, indices semblables. A 5 h. 3/4 du soir, bruit soudain et court.

Le 12, dans la soirée, traces ordinaires de tremblement.

Le 13, elles se renouvellent plusieurs fois.

Dans la nuit du 14 au 15, deux forts frémissements du sol.

Dans la suite, phénomènes semblables deux fois encore.

Le 16, 1 h., 2 h. et 8 h. du soir, légers frémissements.

Le 17, 11 h. du matin, une petite secousse. Dans la soirée, léger balancement du sol.

Le 18, de nuit, alternative de frémissements, de craquements et de bruissements. Traces de tremblements dans la soirée.

Le 21, toujours des bruits, des mouvements et des craquements, comme si l'on était sur un navire.

Le 22, 11 h. 1/2 du soir, quelques secousses légères.

Le 24, le 29 et le 30, matin et soir, faibles indices de tremblement, mouvements et bruits fréquents. (M. Tscheinen.)

— Le 8, à Singkel (Sumatra).

Le 13, 10 h. 1/2 du soir, à Rau (Sumatra).

— Le 15 et le 18, à Atapoepoe (Timor).

— Le 18, 2 h. 1/4 du soir, et le 22, 1 h. du soir, à Buitenzorg (Java). (M. Buys-Ballot.)

Avril. — Le 3, à Singkel (Sumatra).

— Le 4, midi un quart, à Graechen, faible tremblement.

Le 6, 3 h. 1/2 du matin, bruit fort, semblable à celui d'une avalanche, et assez long. Il s'est terminé par une secousse qui a fait fortement craquer la maison, vibrer les fenêtres et osciller le sol.

Le 9, indices de tremblement.

Le 12, 11 h. 3/4 du soir, une petite secousse; traces ordinaires de tremblement le matin et le soir.

Le 13, matin et soir, indices de tremblement.

Le 14, 2 h. du matin, léger tremblement; fort bruit et frémissement du sol.

Le 15, de nuit et dans le jour, indices ordinaires de tremblement; frémissement fréquent du sol jusqu'au soir.

Le 16, un peu de vertige, traces ordinaires de tremblement.

Le 17 et le 18, bruits et frémissements du sol, fréquents de jour et de nuit.

Le 21, dans l'après-midi, on a remarqué, dans la vallée de la Visp, que le tonnerre s'est répété plusieurs fois pendant quelques minutes et avec quelque ébranlement du sol. (M. Tscheinen.)

— Le 5, vers 9 h. 3/4 du soir (3 h. 20 m. après le coucher du soleil), à Janina (Épire), une secousse assez forte du N. au S.

Le 7, vers 5 h. 10 m. du soir (cinq quarts d'heure avant le coucher du soleil), une secousse très-faible sans direction déterminé. (M. Schlaefli, dont les observations météorologiques s'arrêtent au mois d'avril, *Bulletin de Zurich*, 1858, III, p. 299.)

— Le 6, 3 h. du matin, à Leuk (Suisse), une forte secousse. Les tremblements, dit M. Hofmeister, durent encore dans la vallée de la Visp. Le 4 et le 6 du mois, on y a remarqué des éboulements et des avalanches. (*Bulletin* cité, 1858 IV, p. 410.)

— Le 9, 9 h. du matin, à Nonemvasia (Péloponèse), tremblement. Le 15, 10 h. du matin, autre tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 16, vers 11 h. 1/4 du soir (5 h. 45 m. de la nuit), à Polla et ailleurs, secousse ondulatoire de trois secondes avec léger *rombo*. Dix minutes après, secousse faible, mais plus longue. D'autres secousses semblables se sont succédé de deux en deux heures pendant toute la nuit, comme celle du 16 au 17 décembre 1857.

Le 28, vers 7 h. 1/2 du soir (à 3/4 d'heure de nuit), à Potenza, Polla, etc., secousse ondulatoire. Trois quarts d'heure après, *rombo* terrible et violente secousse verticale à Polla; elle fut presque instantanée.

Le 30, vers 7 h. 1/2 du soir (à 3/4 d'heure de nuit encore), aux mêmes lieux, la plus forte secousse depuis le 16 décembre. Elle fut d'abord verticale et diminua d'intensité en devenant horizontale. Durée totale, vingt secondes. Direction du NE. au SO. comme à l'ordinaire. On la sentit aussi à Lauro près de Nola. M. Capocci ne parle pas de secousse à 8 h. 1/4.

— Le 19, 12 h. de nuit et 3 h. du matin, à Tjilatjap (Java).

Le 19 et le 30, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

— En avril, à Pikermi (au S. du Pentélique, en Attique), tremblement signalé sans date de jour, mais avant celui du 9, par M. Schmidt.

Mai.— Le 1er, à Graechen, indices sensibles de tremblement.

Le 12, 9 h. 3/4 du soir, fort tonnerre de tremblement.

Le 17, frémissements et craquements du sol.

Le 18, 10 h. du soir, phénomènes identiques.

Le 21 et le 22, de jour et de nuit, traces de tremblement.

Nuit du 31 mai au 1er juin, bruit sourd.

— Le 4, de nuit, à Kourbatzi (Négrepont), tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 6, à Amboine.

— Le 8, midi un quart, à Buitenzorg (Java).

— Le 22, 5 h. 1/4 du soir, à Kediri (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 9, peu après l'*Ave Maria* (*sic*), en Basilicate, une secousse.

Le 24, 10 h. 20 m. du matin, à Potenza, Salerno, etc., forte secousse ondulatoire de sept secondes de durée, ou de vingt secondes, suivant d'autres.

Le 30, vers 11 h. 1/4 du soir (4 h. de la nuit), à Potenza, ondulation sensible.

Le 31, dans la matinée, nouvelle ondulation très-légère. (M. Capocci.)

— Le 28, les secousses se renouvellent dans la vallée de la Visp. (M. Hofmeister, *l. c.*) M. Tscheinen n'en parle pas dans son journal.

Juin. — Le 2 et le 3, à Sidempoean (Sumatra), par lat. 1°22′ N. et long. 97°1′30″ E. (M. Buys-Ballot.)

— Le 5, au matin, à Potenza, secousse ressentie aussi à Naples.

Le 7, à Naples, une secousse.

Le 11, 1 h. 1/2 du matin, à Potenza, une secousse.

Le 13, 11 h. du matin, une nouvelle secousse; elle a été forte en Abruzze. M. Capocci ne parle pas de celle que j'ai déjà mentionnée pour 7 h. du matin.

Le 14, 6 h. 1/2 (*sic*), en Basilicate, légère secousse. Si l'heure est comptée à la manière italienne, comme c'est probable, la secousse serait du 15, vers 1 h. 50 m. du matin.

Le 23 et le 24, nouvelles secousses, très-légères. (M. Capocci.)

— Le 8, 4 h. du matin, à Décima (Japon).

— Le 14, à Ternate.

— Le 21, 5 h. 1/2 du soir, à Wonosobo, régence de Bagelen (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 15, à Saint-Nicolas (vallée de la Visp), tremblement faible.

Le 18, dans la matinée et à 1 h. 1/2 du soir, à Graechen, tonnerre de tremblement. Il y avait quelque temps déjà qu'on n'avait remarqué ni bruissements, ni frémissements du sol.

Le 19, frémissements séismiques évidents.

Le 27 et le 28, 5 h. du soir, faibles bruits sourds et frémissements du sol, remarqués les deux fois sur la promenade de l'église. Tout le monde a aussi remarqué de sourds bruits souterrains pendant la nuit : il y a eu aussi plusieurs fortes détonations suivies de mouvements toujours plus forts du sol. (M. Tscheinen.)

Juillet. — Le 3, à Tursi (Basilicate), une secousse.

Le 4, vers midi (1 h. $^1/_2$), à Turs, Potenza et autres environs, une secousse.

Le 14, vers 1 h. du soir (18 h. 20 m.), en Basilicate, léger tremblement.

Du 15 au 18, nouvelles secouses légères. (M. Capocci.)

— Le 5, à Graechen, traces de tremblements.

La nuit suivante, frémissements, détonations et oscillations.

Le 13 et le 18, nouvelles traces de tremblement.

Le 24, mouvement sensible. (M. Tscheinen.)

— Le 6, 1 h. $^1/_2$ du matin, et le 16, 5 h. du matin, à Padang (Sumatra).

— Le 20, 2 h. du matin, à Tebing-Tingi (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Août. — Le 3, 4 h. du matin, à Manado (Célèbes). (M. Buys-Ballot.)

— Le 6, à Graechen, secousse soudaine et léger mouvement de tremblement.

Le 11, mouvements fréquents du sol, et le matin, bruit étourdissant pendant dix à vingt minutes.

Le 13, 4 h. $^3/_4$ du soir, une secousse assez forte avec bruit sourd.

Le 20, légers mouvements du sol. (M. Tscheinen.)

— Le 6, à Bella, tremblement comparable à celui du 16 décembre 1857, mais de trois à quatre secondes de durée seulement. — C'est le dernier du catalogue de M. Capocci.

— Le 9, à Atapoepoe (Timor).

— Le 12, 2 h. $^1/_2$ du matin, à Padang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 22, 5 h. du soir, à Torréviéja (prov. de Valence), trois secousses, la seconde plus forte et de l'E. à l'O. On a cru entendre le bruit d'une grande voiture.

Le 26, un peu avant midi, une nouvelle secousse. (Observations de don Sergio Suarez, directeur des salines de l'État; communication de M. Casiano de Prado, inspecteur général des mines, qui me prévient que le journal des secousses n'a pas été tenu exactement en 1858, ni en 1859.)

— Le 24, dans la matinée, à Kourbatzi (Grèce), autre tremblement. (M. Schmidt.)

Septembre. — Le 2, vers midi, à Graechen, tonnerre de longue durée avec faibles oscillations séismiques.

Le 8, 3 h. 1/2 du soir, léger tremblement.

Le 12, 1 h. du soir, tremblement très-sensible.

La nuit suivante, nouveau tremblement.

Le 22, plusieurs forts indices de tremblement.

Nuit du 27 au 28, tremblement qui a secoué le lit de M. Tscheinen.

Le 30, 8 h. du soir, tremblement qui a agité les meubles. (M. Tscheinen.)

— Le 5, à Atapoepoe (Timor).

— Le 10, 3 h. 1/2 du matin, à Padang, et le 11, 4 h. du matin, à Padand-Padjang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Octobre. — Le 14, 3 h. 1/2 du matin, à Padand-Padjang (Sumatra).

— Le 22, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

— Le 14, le 15 et le 16, à Graechen, légers mouvements et autres indices fréquents de tremblements.

Le 18, craquements des maisons et oscillations, remarqués aussi à Toerbel.

Le 21, 9 h. 1/2 du soir, à Graechen, frémissements et oscillations du sol.

Le 22, 1 h. du matin, une faible secousse avec bruit.

Le 28, 6 h. du matin, bruits assourdissants pendant une ou deux minutes; ils se sont renouvelés à divers intervalles. (M. Tscheinen).

— Le 16, 12 h. 25 m. (*sic*), à Romanshorn (Suisse), une secousse. (M. Hofmeister, *l. c.*, 1859, p. 206.)

— Le 19, au commencement du jour, à Torréviéja, deux secousses assez fortes. (Don Suarez.)

Novembre. — Les 7, 10, 11, 12, 18 et 20, à Amboine. (M. Buys-Ballot.)

— Le 9, dans la matinée, à Graechen, forts bruits pendant quelques minutes; ils ont cessé, puis ont recommencé plus faiblement, mais encore avec oscillations du sol.

Le 11, nouveaux bruits et oscillations séismiques.

A Stalden, il y a eu un tremblement bien marqué.

Le 15, à Graechen, oscillations fréquentes et faibles bruits.

Le 18, à Graecherbiel, frémissements, craquements, et bruits constatés par plusieurs personnes; les arbres tremblaient.

Le 20, à Graechen, nouveaux indices de tremblements.

Le 23, 3 h. du matin, une forte secousse avec bruit.

Le 30, bruits séismiques constatés par M. Tscheinen à plusieurs reprises.

— Le 11, à 4 h. du soir, à Tlemsen (Algérie), a commencé un violent siroco qui a sévi jusqu'au lendemain, 2 h. de l'après-midi. Tous les arbres de la promenade du Méchouar furent mutilés, les plus gros et les plus vieux renversés. Deux secousses de tremblement de terre se firent sentir. (M. A. de Sainthillier, *Ann. météor. de France*, IX, p. 137, 1861.)

— Le 13, à Corinthe, nouveau tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 26, à 8 h. 15 m. du soir, à Kourbatzi, encore un tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 29, 9 h. 1/4 du soir, et le 30, 10 h. 1/4 du matin, à Siboga (Sumatra).

Le 29 encore, 10 h. du soir, à Sidempoean (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Décembre. — Le 7, à Graechen, faible tremblement.

Le 9 et le 10, de 3 à 5 h. du matin, nombreux et forts frémissements et bruits de tremblement.

Le 21, soir et matin (*sic*), bruits et frémissements de tremblement. — Quelques jours avant le 20, on avait entendu un fort bruit dans l'air. (M. Tscheinen.)

— Le 11, le 14 et le 18, à Amboine.

— Le 12, 3 h. 1/2 du soir, le 14, 7 h. 1/2 du soir, le 15, 3 h. 1/2 du matin, le 16 (heure non indiquée) et le 21, 7 h. du matin, à Ternate.

— Le 13, 4 h. du soir, à Manado (Célèbes).

— Le 15, à 8 h. du soir, à Sidempoean (Sumatra).

Le même jour, heure non indiquée, à Ayer-Bangies (Sumatra).

Le 16, 7 h. 1/2 du matin, à Goenoeng-Sitolie (Poulo-Nias).

Le même jour (heure non indiquée), à Singkel (Sumatra).

Le 16 encore, dans la soirée, et le 18, à Siboga (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Dans le courant de décembre, le volcan de Talang (Sumatra) a produit de la fumée à diverses reprises, plusieurs éruptions et des secousses. (M. Buys-Ballot.)

1859. *Janvier.* — Le 1er et le 10, à l'île de Bachian ou Batjan (Moluques).

— Le 5, 7 h. 1/2 du soir, à Décima, près de Nangasaki (Japon). (M. Buys-Ballot.)

— Le 6, 7 h. du soir, à Torréviéja, une secousse. (Don Suarez.)

— Nuit du 12 au 13, à Graechen, forts bruits de tremblement.

Nuit du 20 au 21, bruits semblables.

Le 25, léger tremblement; légers frémissements du sol la nuit précédente et forts la nuit suivante.

Le 29, frémissements, oscillations et craquements forts et fréquents de tremblements. (M. Tscheinen.)

— Le 13, 9 h. 20 m. du soir, à Kourbatzi (Négrepont), tremblement (M. Schmidt.)

— Le 20, 8 h. 1/4 du soir, et le 30, 6 h. 1/2 du soir, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— Le 21, à Drama (Macédoine). (M. J. Schmidt.)

— Le 22, à 7 h. du matin, à Padand-Padjang (Sumatra).

Le 25, à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 26, 10 h. du soir, à Scanss (Engadine), tremblement qui se renouvela deux fois, à minuit et à 1 h. du matin le 27. (M. J.-J. Siegfried, *Bull. de Zurich*, 1859, p. 314.)

— Le 28, 9 h. du soir, à Lebadia (Béotie), tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 30, à Atapoepoe (Timor).

— Le 31, 5 h. 1/2 du soir, à Padang (Sumatra).

— En janvier, le volcan de Talang (Sumatra), était en agitation; peut-être des tremblements. (M. Buys-Ballot.)

Février. — Le 4, 5 h. du soir, à Graechen, faible tremblement.

Le 9, nouveaux indices de tremblement.

Le 21, indices non moins prononcés.

Nuit du 22 au 23, frémissements fréquents et forts.

Nuit du 26 au 27, forts frémissements du sol. (M. Tscheinen.)

Mars. — Le 6 et le 7, à Banda.

— Le 10, 9 h. $^1/_2$ du matin, et le 12, 3 h. $^1/_2$ du soir, à Indramajoe, régence de Tjéribon (Java).

— Le 10, 7 h. $^3/_4$ du soir, le 23, 4 h. du soir, et le 24, 10 h. $^1/_2$ du soir, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— Le 13, le 19 et le 25, à Graechen, frémissements plus ou moins forts de tremblements et bruits fréquents. (M. Tscheinen.)

— Le 15, à Kedong-Kebo (Java).

Le 16, à Gombong (Java), par lat. 7° 35′ S. et long. 107° 15′ E.

— Le 22, 3 h. $^1/_2$ du matin, à Padand-Padjang (Sumatra). M. Buys-Ballot.)

— Le 25, de nuit, à Kalamaki (isthme de Corinthe), tremblement.

Le 28, 8 h. du matin, autre tremblement ressenti sur l'Isthme. (M. Schmidt.)

Avril. — Le 2, à Banjoewangie, régence de Bezoeki (côte E. de Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 4, à Graechen, traces de tremblement.

Nuit du 7 au 8, frémissements et craquements séismiques, forts et très-fréquents.

Le 10, après 2 h. du soir, tremblement, senti aussi à Saint-Nicolas.

Le 13, 1 h. du matin, tremblement avec fort bruit pareil à celui du tonnerre. Indices nombreux de tremblement dans la nuit. Après la messe, bruit fort. A 7 h. $^1/_2$ du matin, fort bruit souterrain qu'on a pu prendre pour celui d'une avalanche. Cependant M. Tscheinen et d'autres personnes ont éprouvé du vertige.

Nuit du 14 au 15, indices de tremblement.

Le 15, 8 h. du soir, tremblement avec tonnerre souterrain. De 9 h. du soir jusqu'à 2 h. du matin, le 16, secousses peu sensibles, qui se sont renouvelées trois fois dans le jour.

Le 17 au soir, tonnerre de tremblement.

Le 18, 8 h. du matin, violente secousse avec fort tonnerre séismique; les maisons ont fortement tremblé et craqué.

Le 19, quelques frémissements du sol.

Le 20, 4 h. $^1/_4$ du matin, forts bruits, tonnerres séismiques paraissant éloignés : ils se sont répétés souvent dans la matinée.

Les 21, 23, 24, 26, 29 et 30, frémissements, oscillations et bruits séismiques. (M. Tscheinen.)

— Le 9, à Atapoepoe (Timor).

— Le 10, 10 h. du matin, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— Le 11, midi, à Monemvasia (Péloponèse), tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 27, entre 2 et 3 h du soir, à Torréviéja, une secousse. (Don Suarez.)

— Dans le mois d'avril, M. le Dr Frantzius a fait l'ascension du volcan Irazu (Costa-Rica); il a remarqué des fumerolles dans les décombres au pied des parois internes du cratère. (*Petermann's, Mittheilungen Geog.*, 1861, X, p. 381-383.)

Mai. — Le 1er, 2 h. du soir, à Graechen, une petite secousse avec frémissements.

Le 7, 3 h. 3/4 du soir, une petite secousse.

Le 16, minuit 3/4, bruit de tremblement.

Le 24, 4 h. 1/2 du matin, fort tonnerre souterrain, et dans la nuit, bruits et frémissements du sol.

Les 6, 8, 9, 10, 11, 13, 19, 21, 22, 26 et 31, traces ordinaires, plus ou moins nombreuses, de tremblement, tantôt de jour et tantôt de nuit; bruits, frémissements, oscillations et secousses à peine sensibles. (M. Tscheinen.)

— Le 5 et le 21, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

— Le 8, entre midi et 1 h., à Torréviéja, une secousse. (Don Suarez, qui, je le répète, n'a pas tenu un registre exact des secousses avant 1860.)

— Le 17, 3 h. 5 m. du soir, à Kourbatzi (Négrepont).

Le 21, à Édipso (Négrepont), autre tremblement.

Le même jour, à Thèbes, un autre encore. (M. Schmidt.)

— Le 19, 4 h. 1/2 du matin, et le 20, 5 h. 1/2 du matin, à Ternate.

— Le 22, à l'île de Bachian (Moluques).

— Le 27, à Sidempoean (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 30 et le 31, à Schemakha (Caucase), plusieurs tremblements. (*Cosmos*, 22 juin 1860, p. 656. Communication de M. Laudy.)

— Pendant le mois de mai et les deux mois suivants, le volcan de Talang (Sumatra) a été en agitation et a vomi de la fumée. (M. Buys-Ballot.)

Juin. — Le 1^er^ et le 2, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 3, à Zaiholi (Achaïe), tremblement. (M. J. Schmidt.)

— Le 4, 6 h. 1/2 du matin, à Siboga (Sumatra).

— Le même jour, 3 h. 1/2 du soir, à Manado (Célèbes).

— Le 5, à Kedong-Kebo (Java).

— Le 8, 11 h. 1/2 du matin, à Padand-Padjang (Sumatra).

— Le 29, à l'île de Bachian (Moluques).

— Le volcan de Talang (Sumatra) a encore manifesté de l'agitation, pendant le mois de juin et le suivant. (M. Buys-Ballot.)

— M. Tscheinen note plusieurs éboulements de rochers à Graechen, à Saint-Nicolas et dans les environs pour le mois de juin; mais je ne trouve aucun indice de tremblement dans son journal : c'est le premier mois qui se présente ainsi depuis juillet 1855.

Juillet. — Le 1^er^, à Banda (Moluques).

— Le 3, à Atapoepoe (Timor).

— Le 4, 6 h. 1/2 du matin, à Simpang (Java), par lat. 7°15′ S. et long. 110°28′ E., près de Sourabaya.

Le 5, dans la matinée, à Java encore; on cite Wonosobo (régence de Bagelen), à 5 h. 1/4; Soerakarta, à 6 h. 1/4; Kediri, à 6 h. 1/2; fort Willem I [1], le matin, et Banjoewangie, sans indication d'heure.

— Le 8, à Bachian (Moluques). (M. Buys-Ballot.)

— Le 9, 10 h. 55 m. du soir, à Splugen (Suisse), une secousse assez forte. Tous les habitants réveillés se sont sauvés des maisons qui craquaient. (M. Siegfried, *l. c.* p. 391.)

— Le 16, 9 h. 42 m. du soir, à Athènes, tremblement observé par M. Schmidt. — Je lis dans le *Jahrb. der. K. K. geol. Reichsanstalt*, an 1860, p. 36 : « Du 17 juillet 1859 au 1^er^ février 1860, il y a eu cinq ou six tremblements à Athènes. » La lettre de

---

[1] M. Buys-Ballot place ce fort par lat. 7°3′ S. et long. 108°4′ E. de Paris. Dans ce catalogue, je prends toujours la longitude de Paris, à moins que je ne l'indique autrement.

M. Schmidt n'en mentionne aucun pour Athènes dans cet intervalle de six mois.

— Le 17, 5 h. du matin, à Buitenzorg (Java). (M. Buys-Ballot).

— Le 18, à Graechen, tremblement peu sensible, le seul mentionné pour ce mois par M. Tscheinen.

— Le 20 et le 21, à Banda, avec *tremblement de mer* (*sic*) le second jour.

— Le 21 encore, à Atapoepoe (Timor).

— Le 25, 2 h. du matin, à Sidempoean (Sumatra).

Le même jour, 4 h. du matin, à Lagoendi (Sumatra), par lat. 0°36′ N. et long. 95°25′ E.

Le 25 encore, de nuit, et le 26, à Siboga (Sumatra).

— Le 29, 3 h., 4 h., 5 h. et 6 h. du matin, à Ternate.

Le même jour (heure non indiquée), à Bachian (Moluques).

— Le 31, 2 h. du soir, à Padang (Sumatra). Le volcan de Talang (Sumatra) a encore été en agitation dans le courant de juillet. (M. Buys-Ballot.)

Août. — Le 1er, le 14 et le 21, à Atapoepoe (Timor).

— Le 3, le 5 et le 12, à Siboga (Sumatra).

— Le 10, 3 h. 1/2 du matin, le 15, 11 h. du soir, le 21, 9 h. 3/4 du soir, et le 23, 3 h. du soir, à Ternate.

— Le 11 et le 30, à Banda.

— Le 14, au fort de Kock (Sumatra).

— Le 19, à Banjoewangie, dans la patrie orientale de Java. (M. Buys-Ballot.)

— Le 26, 11 h. 30 m. du soir, à Xirochori (nord de Négrepont), tremblement. (M. Schmidt).

— Le 26 et le 27 août, à Graechen, tremblements peu sensibles encore. (M. Tscheinen.)

— Le 27, 10 h. 1/2 du soir, à Décima (Japon).

— Le 29, à Gombong (Java).

Le 30, 5 h. du matin, à Tjilatjap (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 31, M. Ch.-S. Forbes a tenté l'ascension du Snæfells Jokull (Islande), mais sans pouvoir parvenir au sommet, que personne au reste n'a encore pu atteindre. (*Iceland, its volcanoes*, p. 196-202. London, 1860; in-8°.)

Septembre. — Le 3, midi et demi, à Graechen, une petite secousse.

Le 7, au soir, la nuit suivante, le 8, dans la matinée, et dans la nuit du 8 au 9, balancements du sol et autres indices de tremblement.

Le 10, vers 8 h. 1/2 du matin, quelques faibles oscillations.

Les 12, 13, 14 et 26, indices séismiques, répétés plus souvent le dernier jour. (M. Tscheinen.)

— Le 4, 4 h. 3/4 du soir, à Padang-Padjang (Sumatra).

— Le 12, le 24 et le 25, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 12, M. Forbes a fait l'ascension de l'Hékla. Des vapeurs et de la fumée se dégageaient du cratère supérieur; en creusant un peu le sol, la chaleur était intense : *I had*, dit-il, *by digging away the crust succeeded in lighting a fusee and subsequently my pipe.* L'ouverture latérale, par laquelle s'est faite l'éruption de 1846, était parfaitement refroidie et remplie de neige. (*L. c.*, p. 268-280.)

— Le 16, au fort de Kock (Sumatra).

— Le 19, midi et demi, à Manado (Célèbes).

— Le 22, 5 h. 3/4 du matin, à Buitenzorg (Java).

— Le 25, 3 h. 1/2 du soir, et le 29, 8 h. du soir, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— En septembre, secousses au Japon; voici ce qu'écrit un officier de la marine française : « Séjour à Jedo pendant le mois de septembre et les premiers jours d'octobre. Deux tremblements de terre ressentis à bord; on s'en aperçoit aux secousses que reçoivent les chaînes de la frégate. Chacun d'eux est violent, mais de quelques secondes de durée. Les deux seules nuits passées à terre sont marquées par un léger ébranlement. Il n'est pas douteux que l'animation que nous mettions dans nos courses ne nous ait empêché de remarquer ces effets un plus grand nombre de fois. Il passe pour constant dans le pays que les tremblements de terre sont journaliers. Les maisons y sont de bois et de papier, pour rendre ces événements moins redoutables. Le Japon est le pays le plus volcanique du monde, et je ne connais pas de volcan d'un aspect plus imposant que celui que les Japonais appellent

Fusy. » (Lettre de M. Claverie, communiquée par M. Lespès.)

Octobre. — Le 5, 7 h. 1/4 du soir, à Graechen, une secousse avec tonnerre séismique, fort et prolongé.

Le 16, on entendit dans les Alpes d'Hanig un tonnerre violent, qui parut à M. Tscheinen ressembler en partie au tremblement de terre et en partie à un éboulement de glacier.

— Le 6, 11 h. 1/4 du matin, et le 11, 7 h. 1/2 du soir, à Décima (Japon).

— Le 7 et le 8, à l'île de Bachian (Moluques).

— Le 17, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 22, 2 h. du soir, à Tripolis (Péloponèse), tremblement. (M. Schmidt.)

— Le même jour, 11 h. 1/2 du soir, et le 23, 6 h. 1/4 du matin, à Padang-Padjang (Sumatra).

— En octobre (jour non indiqué), tremblement à Patjitan (Java). (M. Buys-Ballot.)

Novembre. — Dans la nuit du 21 au 22, à Graechen, légers frémissements du sol et autres indices de tremblement fréquemment répétés. (M. Tscheinen.)

— Le 24, 7 h. 1/2 du matin, à Padang-Padjang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

Décembre. — Le 9, à Atapoepoe (Timor).

— Le 12, 7 h. 3/4 du soir, et le 14, 2 h. 1/4 du soir, à Padang-Padjang (Sumatra).

Le 14 encore, 5 h. du soir, à Padang. (Sumatra.)

Le 15, 7 h. 1/4 du soir, à Lagoendi (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 15 au 16, à Graechen, deux secousses, la première faible, la deuxième plus forte.

Le 17, midi et demi, une violente secousse.

Le 23, bruits et frémissements du sol; depuis deux ou trois jours, ils sont fréquents, surtout la nuit.

Nuit du 29 au 30, phénomènes semblables, forts et fréquemment répétés. (M. Tscheinen.)

— Le 15, 11 h. 25 m. du soir, à la Basse-Terre, tremblement signalé aussi (mais sans indication d'heure) à la Pointe-à-Pitre et au Camp-Jacob. C'est le seul mentionné dans le recueil manuscrit des observations météorologiques des hôpitaux coloniaux de juillet 1859 à juin 1861. (Communication de M. Ch. Sainte-Claire Deville.)

Le 17, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 25, dans le Morbihan, légères secousses. On lit dans le *Foyer breton :* « Depuis quelques jours, Vannes voit fondre sur elle de grandes pluies. Mardi, elle a essuyé un orage mêlé d'éclairs et de tonnerre. A peu de distance de la ville, près de la métairie de Kergrain, une trentaine de forts sapins ont été brisés par le pied, cassés net; et le corps de plusieurs de ces arbres, âgés d'une quarantaine d'années, a été porté, probablement par une trombe, de cinquante à soixante pieds du lieu où ils plongeaient leurs racines. Quelques personnes ont cru sentir de légères secousses de tremblement de terre; et ce qui semblait confirmer leur opinion, à Brest aussi, on a, dit l'*Océan*, cru éprouver de faibles oscillations. » (*L'Univers*, 4 janvier 1860, communiqué par M. le D^r^ Laudy.)

— Dans les premiers mois de 1859, M. Hochstetter, géologue de l'expédition autrichienne la *Novara*, vit, du lac Taupo, de vastes et denses volumes de vapeur se dégager du Ketetahi, cratère formé en 1854, dans le système du Tongariro. Ils étaient plus considérables que ceux qui s'échappaient du Ngauruhoe, le principal cratère. (Voyez plus haut, à janvier 1854.)

* * *

SECONDE PARTIE.

TREMBLEMENTS DE TERRE EN 1860.

1860. *Janvier.* — Le 1^er^ (nuit du nouvel an), 8 h. 45 m. du soir, à San-Francisco (Californie) secousse légère.

— Le 3 et le 9, à Graechen (dans la vallée de la Visp, Valais), traces de tremblement, oscillations du sol très-faibles, qui se sont renouvelées la nuit suivante, mais cette fois avec un bruit souterrain.

Le 12 au soir et le 13 au matin, fort frémissement du sol et légères secousses fréquentes.

Le 14, traces de tremblement, oscillations et bruit particulier. M. Tscheinen n'indique rien pour le 15.

Le 28 au matin et dans la nuit (*sic*), à Graechen, léger frémissement de tremblement de terre. (M. Tscheinen.)

— Le 5, 3 h. et 10 h. du soir, puis le 8, 0 h. et 3 h. 1/2 du matin, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— Le 6, minuit, à Torréviéja (près d'Orihuela, Espagne), tremblement avec un bruit très-fort du SO. au NE., vent OSO. peu fort; la mer un peu agitée; beau temps.

— Le 7, 9 h. 1/2 du matin, à Lindos, village situé au S. de Rhodes et distant de six lieues de la ville principale, une forte secousse précédée d'un bruit sourd semblable à celui du canon tiré au loin sur mer. Il y a eu une deuxième secousse moins forte dans la journée et, depuis lors, les oscillations, suivant le *Journal de Constantinople* du 17, continuent journellement. Ces secousses ne paraissent avoir été senties que sur une superficie de quatre lieues, à partir de Lindos, de l'E. à l'O. De vieux murs, à moitié en ruines, se sont seuls écroulés.

— Le 7 encore, 10 h. du soir, à Bikol et Pisske (Hongrie), une secousse.

Le 12, 2 h. 30 m. du matin, à Bikol et Pisske (Hongrie), une secousse moins longue. (M. A. Boué.)

— Le 11, 5 h. 45 m. du soir, à Constantine, une secousse précédée d'un bruit souterrain semblable à un tonnerre lointain. Meubles ébranlés.

— Le 12, le 20 et le 28, à Nice, trépidations du sol constatées par M. le baron Prost, qui signale celles du 12 comme correspondant au tremblement ressenti à Rhodes.

— Le 13, 10 h. 1/2 du soir, à Falmouth, Saint-Yves, Looch, etc., et autres lieux dans l'O. du comté de Cornouailles, plusieurs secousses violentes qui ont duré plusieurs minutes avec un bruit pareil au roulement des waggons. — On dit dans la nuit du vendredi. Le *Pays* écrit le 14, d'après le *Morning-Herald.*

— Le 18, 3 h. du matin, à Padang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 18 au 19, minuit 3 m., à Guatémala, « second tremblement, le plus fort que j'aie jamais senti, écrit M. l'abbé Brasseur de Bourbourg, à M. Malte-Brun. Je n'étais pas encore couché, les murs de ma chambre ondoyaient comme les parois d'un navire agité par une forte tempête. Nous n'avons eu heureusement aucun accident grave à déplorer, mais à Ezcuintla, des maisons se sont écroulées; à la Antigua (Guatémala), plusieurs édifices ont beaucoup souffert; des maisons sont tombées; dans un village voisin, San-Juan del Obispo, l'église s'est écroulée, etc. » (*N. Ann. d. Voy.*, 1860, t. I, p. 360).

— Le 20, 9 h. du matin, à Trieste, une secousse.

— Le même jour, 2 h. 15 m. (*sic*), à Bikol et Pisske (Hongrie), courte secousse.

Le 20 encore, 4 h. 1/4 du soir, à Szanto (comitat de Zalah), secousse du SE. au NO. et d'une seconde de durée.

Le 22, 4 h. 1/4 du soir, à Szanto, une nouvelle secousse non ressentie sur la Pussta Cserhat, à un quart de lieue. (M. Boué.)

— Le 23, à Acapulco (Mexique), un grand tremblement. Sans détails.

— Le 24, à Schémacha, Schuscha, Lanskoran, et principalement sur une partie du littoral occidental de la mer Caspienne, léger tremblement.

— Le 24 encore, sous le 41^{me} degré de lat S. et le 37^{me} degré de long. O., le navire le *Saldanha*, venant de Melbourne, a traversé des bandes d'une eau noire qui semblait avoir changé de couleur par l'effet de quelque convulsion sous-marine.

— Nuit du 26 au 27, à Los-Angeles (Californie).

— Le 30, entre 2 h. 1/4 et 2 h. 1/2 du matin, à Saint-Jean-pied-de-Port, Banca, Bigorry, les Aldudes, Échaux, etc. (Basses-Pyrérées), secousse ressentie d'une manière inégale par les habitants d'un même village. Partout, la secousse a eu un caractère d'instanéité très-grande; sa durée a été de une à deux secondes, précédée et suivie d'un bruit qui s'est fait entendre pendant quinze à vingt secondes et qui, comme l'oscillation, paraissait se diriger du SE. au NO. (M. d'Abbadie, correspondant de l'Institut.)

— Le 31, 2 h. 2/4 du soir, à Rosegg (Carniole), tremblement médiocre du N. au S. et de deux à trois secondes de durée. Bruit dans l'air. (M. Boué.)

— On lit dans l'*Écho du Pacifique* du 19 janvier : « Le bruit s'est répandu que, depuis plusieurs semaines, on a remarqué les signes d'une éruption volcanique dans le comté de Sonoma (Californie), sur le mont Anderson. Mais les récits mis en circulation à ce sujet ont tellement le caractère du merveilleux, qu'ils n'inspirent qu'une confiance très-limitée. »

— On lit dans le *New-York Herald* du 3 mars : « D'après des nouvelles de San-Salvador, des secousses de tremblement de terre ont été ressenties presque chaque jour à Sansonate (Guatémala), pendant tout le mois dernier; elles ont été si nombreuses qu'on en a compté jusqu'à dix dans une même nuit. Les environs de Sansonate, jusqu'à quelques milles de distance, en sont plus ou moins affectés.

— Dans le courant du mois, tremblement au mont Parnasse (Grèce). (M. J. Schmidt.)

Février. — Le 1^er^, 6 h. 1 m. du matin, à Athènes et sur l'Isthme, une secousse de dix à vingt secondes de durée. C'était le cinquième ou le sixième tremblement depuis le 17 juillet 1859, dit-on, dans le *Bull. de la Soc. géol. de Vienne*, an. 1860, p. 5. M. Schmidt n'en mentionne pas d'autres dans sa lettre déjà citée.

— Le 3, 10 h. $^1/_2$ du soir, à Padang (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 4, 5 h. du matin, à Saint-Nicolas (Valais), une forte secousse; les lits ont été ébranlés. On n'a presque rien senti à Graechen; mais on a entendu des bruits sourds de tremblement dans la nuit.

Le 5, 3 h. du matin, à Graechen, une secousse, plus sensible encore à Saint-Nicolas.

Le 12, 7 h. $^1/_2$ du matin, à Graechen, fort bruit de tremblement avec interruption de murmures sourds.

Le 14, traces fréquentes de tremblements avec les bruissements ordinaires.

Le 27, 2 h. $^1/_2$ du matin, une légère secousse. Plusieurs bruits encore dans le jour. A 2 h. $^1/_2$ commença une tourmente de neige pendant laquelle il y eut, à Stalden et à Staldenried, un fort tremblement que la violence du vent empêcha peut-être M. Tscheinen de remarquer à Graechen. Le lendemain, nouvelle tourmente durant laquelle sa maison tremblait comme pendant un tremblement de terre.

— Les 5, 7, 15, 20, 21, 22, 23 et 25, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost.

Celles du 15 furent très-intenses.

— Le 6, 2 h. 25 m. du matin, à Athènes, nouveau tremblement observé par M. Schmidt.

— Le 6, le 8 et le 9, à Travnik (Bosnie) et dans les environs, plusieurs secousses qui ont renversé quelques vieux murs. Les ondulations allaient du N. au S. (M. Ritter.)

— Le 8 et le 9, à Ayer-Bangies (Sumatra) (M. Buys-Ballot.)

— Le 11, 6 h. du soir, à Copiapo (Chili), tremblement assez fort. (M. Gay.)

— Le 12, dans la matinée, à Rhodes, une secousse assez forte, suivie d'une deuxième moins intense. Depuis un mois environ, écrivait-on le 14, les secousses affligent le centre de l'île, et depuis quelques jours, elles se font aussi sentir dans les environs de la ville.

— Le 14, 5 h. du matin, à Sus (Engadine), Tarasp, Ardez, Guarda et Lavin, une troisième secousse, moins forte qu'une autre qu'on y avait déjà éprouvée, dans la première semaine du mois. (M. Siegfried, *Bull. de Zurich*, 1860, p. 220.)

— Le 16, 5 h. 12 m. du matin, à Klagenfurt (Carinthie), deux secousses du NO. au SE., accompagnées d'un bruit semblable à celui d'un ouragan. La première fut plus légère, la seconde fut plus longue. Le ciel était serein. (M. Boué.)

— Le même jour (16), 7 h. 25 m. du soir, à Constantinople, secousse ou trépidation très-sensible. M. Ch. Ritter l'a parfaitement ressentie en se promenant dans sa chambre à Korou-Tchesmé.

— Le 21, 6 h. du soir, à Wisbaden (duché de Nassau), une forte secousse de quelques secondes de durée. (M. Boué.)

— Le même jour (21), 9 h. 50 m. du soir, dans la Roumélie. (M. Schmidt.)

— Le 22, 9 h. $^1/_2$ du soir, à Torréviéjà (près Orihuéla), deuxième tremblement, vent variable. (Don Suarez.)

— Le 25, à Bako (comitat de Zala Csapi), secousse avec bruit venant du N.

Une semaine auparavant, grand choc à Szanto, deux maisons renversées. — A Bako, tremblement qui a duré toute une semaine en 1858. (M. Boué.)

— Le 26, avant 5 h., et vers 5 h. $^1/_2$ du matin, à Églisau, deux secousses. (M. Siegfried.)

— Le 27, dans les premières heures de la matinée, à Sienne, trois secousses courtes; pas de dommages. (M. Pistolesi.)

— Le 27 encore, 11 h. du soir, pendant une tempête, dans l'Engadine, nouvelle secousse aux mêmes lieux que le 14. (M. Siegfried.)

Mars. — Le 1er, 7 h., 7 h. $^3/_4$, 9 h. du matin et 5 h. $^3/_4$ du soir, à Schletters et Fugen (Tyrol), secousse. (M. Boué.)

— Le 4, 1 h. moins 5 m. du matin, à Smyrne, légère commotion suivie immédiatement d'un grondement sourd comparable à un feu d'artillerie bien nourri, tel qu'une salve de vaisseau tirant sa bordée en feu de file. « Ce bruit terminé, ajoute M. l'ingénieur Réchad-Bey, dans une lettre à M. Ritter, commencèrent des oscillations si fortes que, m'étant relevé pour regarder l'heure, au moment du grondement, je retombai sur mon lit sans pouvoir calculer le nombre des secondes qu'a duré le tremblement réel, qui a été le plus fort que j'aie ressenti de ma vie. Les oscillations avaient exactement la direction du vent, c'est-à-dire N. $^1/_4$ NE. à S. $^1/_4$ SO.

» Ce tremblement s'est étendu au N. jusqu'à Medemen; à l'E., jusqu'à Manissa; au S., à Trianda et faiblement à Torbali; à l'O., à Ourla et faiblement à Tchesme, c'est-à-dire à cinq lieues au N. et à huit lieues dans les autres directions. Les habitants m'ont fait observer que les tremblements de terre sont ici excessivement fréquents à la suite des hivers pluvieux comme celui-ci. » — M. Réchad-Bey habite Smyrne depuis quinze ans.

— Le 5, 6 h. 10 m. du matin, à Salonique, une violente secousse de l'E. à l'O.; durée trois ou quatre secondes. Elle a été précédée d'un bruit sourd et prolongé dans l'air. — Des secousses fortes paraissent avoir été ressenties quelques minutes auparavant. Temps excessivement brumeux et calme. (M. Ritter.)

— Le 8, 8 h. $^1/_2$ du matin, à Graechen, fort bruit de tremblement de terre.

Le 9, au soir, et dans la nuit suivante, mouvements sensibles et craquements du sol et des maisons. M. Tscheinen les signale comme provenant sans doute d'un tremblement de terre.

Nuit du 16 au 17, bruits ordinaires avec craquements subits et fréquents des maisons.

Nuit du 28 au 29 et le 31, traces encore de tremblement de terre.

— Le 8 encore, 11 h. du matin, à Poschiavo (Suisse), un fort tremblement. (M. Siegfried.)

— Le même jour, 2 h. 25 m. du soir, à Nespes (Croatie), secousse avec bruit souterrain semblable au tonnerre. Direction du N. au S.; durée, deux secondes. Une minute après, deuxième secousse. (M. Boué.)

— Le 8 encore, après 11 h. du soir, à Fribourg, une secousse. (M. Pistolesi.) Elle doit être du 8 mai. M. Siegfried la rapporte à cette dernière date.

— Le 11, 7 h., 7 $^3/_4$, 9 h. du matin et 3 h. $^3/_4$ du soir, à Schletters et Fuegen (Tyrol), secousses.

— Le 12, 5 h. du matin, à Malaga, Séville, Cordoue, Jaen et dans presque toute l'Andalousie, fort tremblement qui a réveillé toute la population. A Malaga, ce fut d'abord une espèce de trépidation accompagnée d'un grand bruit souterrain; elle fut suivie immédiatement de deux secousses horizontales du N. au S. Meubles ébranlés. Puis deux autres secousses à peine sensibles. Le tout ne dura guère que vingt secondes. (Communication de M. Pistolesi.)

— Le 12 encore, vers 2 $^1/_4$ du soir, au volcan de Poas ou de los Votos (Costa-Rica), bruit extraordinaire accompagné d'un fort mouvement dans les eaux du lac qui occupe une grande partie du cratère. Ce phénomène se renouvela trois ou quatre fois dans l'intervalle d'une dizaine de minutes, sous les yeux du docteur A. Von Frantzius, qui remarqua un endroit où il se formait fréquemment sur l'eau de grosses bulles qu'il attribue à un dégagement de gaz. Il ne fut cependant point incommodé par l'odeur de vapeurs sulfureuses, mais il se forma sur ses habits et sur ceux de son guide un dépôt particulier d'une couleur rouge très-brillante. Le docteur était parti de San José le 10 au matin, et quoique le volcan ne soit qu'à cinq lieues trois quarts de cette ville, il n'était arrivé que le 12, vers 2 h. du soir, dans le cratère, où le mauvais temps (une pluie froide et forte) ne lui permit pas de rester plus d'une demi-heure. Il ne put faire le tour du lac, ni même s'avancer jusqu'à l'extrémité septentrionale du cratère, où il remarqua un dégagement continuel de vapeurs et où son guide avait vu (dans les années précédentes dont il ne donne pas la date) s'échapper des vapeurs, des pierres enflammées et des cendres volcaniques.

(*Beiträge zur Kentniss der Vulcane Costa-Rica's.— Petermann's Geog. Mittheilungen*, 1861, IX, pp. 329-338.)

— Le 15, 10 h. 45 m., à Carson-City (Californie), forte secousse de plusieurs secondes de durée. Elle a été ressentie sur une ligne remarquablement prolongée, violente à Washoe, très-marquée à Sacramento, où le sénat a suspendu sa séance; elle s'est étendue jusqu'à Yreka et au delà, au N. On l'a signalée en même temps à Downiéville, Placerville, Névada, Marysville et sur plusieurs autres points dans ces directions. San Francisco n'a rien ressenti. Suivant le *New-York Weekly Herald* du 14 avril, elle aurait été ressentie dans toute la longueur et la largeur de la Californie. M. Thomas M. Logan indique 11 h. 10 m. du matin, et la direction du NE. au SO. pour Sacramento. (*Amer. Journ., july*, 1861, p. 148.)

— Le 16, 9 h. 1/2 et 10 h. 1/4 du soir, à Provincetown et dans le voisinage, deux secousses sensibles. A Deham (Massachusets), une secousse à 10 h. 1/4 du soir, avec bruit semblable à celui d'un corps lourd tombant du haut d'une maison. On l'a sentie aussi à Holliston.

— Le 17, vers 9 h. du matin, à Acapulco (Mexique), violente explosion comme celle d'un énorme canon. Elle provenait d'une forte éruption de l'un des volcans dans la direction de Mexico. A la même heure ou à peu près, le commodore Watkins, commanmandant le *Golden Age*, a vu trois énormes vagues (*rollers*, trombes?) qui s'avançaient vers lui (la mer étant parfaitement calme dans toutes les autres directions); à peine ont-elles eu rencontré le bâtiment qu'elles ont enveloppé à moitié, qu'elles ont disparu laissant la mer aussi calme qu'auparavant. Nous sommes dans la saison des tremblements de terre, ajoute-t-on; nous en éprouvons un ou deux chaque jour, et quelquefois deux ou trois dans les vingt-quatre heures.

— Le 19, éruption du volcan de l'île de la Réunion.

On lit dans le *Moniteur* de l'île de la Réunion du 28 mars 1860 un rapport de M. Hugoulin, pharmacien de première classe de la marine, à M. le gouverneur de la colonie, dont nous extrayons les passages suivants :

« Un heureux hasard m'a permis d'assister, le 19 et le 20 du courant, à quelques phases de l'un des phénomènes les plus grandioses qu'ait présentés le volcan jusqu'à nos jours... Dans la soirée du 19 au 20 mars, à huit heures et demie, un spectacle aussi imposant que terrible s'est présenté au sommet de la montagne du volcan de Sainte-Rose. Le 19, à huit heures et demie du soir, un roulement sourd, mais fort bruyant, s'est fait entendre dans toutes les localités voisines du Grand-Brûlé de Sainte-Rose, et même jusqu'au-dessus des rampes N. de la rivière de l'E. Ce bruit était partout comparable à celui que ferait une charrette pesamment chargée d'objets de fer. Plusieurs habitants ont quitté leurs demeures pour connaître la cause anormale de ce fracas, à une heure aussi avancée de la soirée, où généralement tout bruit de travail cesse dans la colonie. Ce bruit produisait une certaine vibration du sol; il n'y avait positivement pas de tremblement de terre, mais la trépidation était assez violente pour produire l'agitation des meubles et des ustensiles qui les recouvraient.

» C'est alors que les curieux qui avaient quitté leurs domiciles pour connaître la cause du bruit, ont pu observer le phénomène d'une éruption volcanique telle qu'il ne leur avait point encore été donné d'en voir : une épaisse colonne de fumée grisâtre s'est élancée perpendiculairement dans l'espace, du sommet de la montagne du volcan dans la partie voisine du piton de Crac. Cette colonne, d'après M. Oudin, devait avoir plus de cent mètres de diamètre à la base, mais cette donnée est encore bien loin de la vérité, comme on pourra en juger bientôt. La colonne a été en s'agrandissant à son sommet, de manière à former un nuage épais qui s'est étendu en deux sens presque opposés, donnant ainsi naissance à deux nuages distincts; l'un a pris la direction NE., vers le bourg de Sainte-Rose; il a empêché les observateurs d'apercevoir l'autre nuage, qui a marché dans la direction SE., vers Saint-Philippe.

» Les phénomènes qui ont accompagné cette éruption ont présenté divers point de vue, suivant les lieux qu'occupaient les observateurs. De Sainte-Rose, les frères de la Doctrine chrétienne n'ont pu apercevoir qu'une seule colonne grisâtre qui allait en s'élargissant au sommet et dont la base était lumineuse; des éclairs la sillonnaient en tous sens. Des rampes du Bois-Blanc et de celles de la rivière de l'E., au contraire, le phénomène a paru plus imposant encore; toute la masse de la colonne était illuminée par une quantité considérable de points en vive ignition, qui éclataient ensuite en mille gerbes resplendissantes, comme un bouquet de feu d'artifice. Des masses énormes de roches incandescentes la sillonnaient aussi et éclataient ensuite, avec un bruit semblable à des détonations de mousqueterie, en fragments lumineux.

» Ce phénomène n'a duré que quelques instants, l'obscurité l'a remplacé; mais les deux nuages formés par l'éruption ont continué leur route en sens opposés avec la force d'impulsion première qui leur avait été sans doute communiquée par l'explosion volcanique, car le calme le plus parfait régnait dans l'atmosphère. Ces deux nuages ont fini par se résoudre en une pluie de cendre qui a couvert toutes les localités environnantes à plus de sept lieues de rayon du centre volcanique. La cendre provenant du nuage qui s'est dirigé vers Saint-Philippe est grise; elle est aussi fine que la farine de blé; celle de Sainte-Rose est grenue comme de la poudre de chasse; elle ressemble assez au sable de la rivière de l'E.; elle en diffère en ce qu'elle n'a pas, comme celui-ci, des fragments cristallins et brillants. Le sol a partout été jonché de ces cendres, les plantes en ont entièrement été couvertes, et cette pluie a été générale depuis l'extrémité S. de la commune de Saint-Philippe jusqu'à quelques kilomètres de Saint-Benoît. A seize milles en mer, le trois-mâts *Maria-Elisa*, qui venait au mouillage de Sainte-Rose, et dont le capitaine a été l'un des observateurs favorisés, a eu son pont entièrement couvert de cendres.

» Il m'a été facile de juger approximativement de la masse entière des cendres soulevées par cette éruption dans l'espace de quelques secondes, et répandues ensuite sur le sol environnant. J'ai recueilli avec précaution les cendres répandues sur diverses surfaces lisses et propres dont je pouvais mesurer l'étendue; des planches, des feuilles horizontales d'arum, etc........... J'ai répété cette expérience sur divers points de la côte pour trouver une moyenne; j'ai calculé ensuite le carré de la surface, en prenant pour mesure le rayon moyen des divers points extrêmes d'observation, le cratère considéré comme centre. Il résulte de ce calcul qu'une masse d'au moins trois cent millions de kilogrammes de matières a été expulsée presque instantanément par l'éruption subite, et tamisée sur soixante mille hectares de superficie de terre et de mer (le cinquième environ de la surface totale de la colonie). Il serait difficile de se faire une idée exacte de la force d'expansion qui a pu mettre ainsi en mouvement un projectile d'un tel poids.

» ...... Aux rampes du Bois-Blanc, la chute des pierres de dimensions fort considérables a causé quelques dégâts dans les plantations, sans faire de mal à personne.

» Une heure après l'éruption, toute la nature avait repris son calme habituel, et l'on n'apercevait plus que la lueur que répand habituellement le volcan depuis longtemps... » (*C. R.*, t. L, pp. 899-901.)

Ce rapport n'est pas complétement reproduit dans les *Comptes rendus*. « Il serait assez difficile de préciser aujourd'hui, dit encore M. Hugoulin, la manière dont s'est faite cette éruption anormale, car notre volcan ne vomit habituellement que de la lave liquide, et sans bruit. Il y a un mois, il lançait dans l'air de petits fils de verre très-cassants. Si je me laissais guider par la direction des divers points d'où le phénomène a été observé, je serais porté à croire que ce n'est pas le cratère actuellement en activité périodique qui a donné cette éruption, mais qu'il a dû s'en former un nouveau, peut-être même deux, aux environs du piton du Crac, entre le cratère actuel et la plaine des Asmondes, au S. des premiers bras supérieurs de la rivière de l'E...» (*Revue algérienne et coloniale*, juin 1860, pp. 483-487.)

Le volcan paraît avoir eu une éruption remarquable en 1859, à en juger par les phrases suivantes du même rapport : « Y a-t-il eu dégagement de vapeur sulfureuse pendant l'explosion volcanique? Y a-t-il eu dégagement de vapeur de chlorhydrate d'ammoniaque, comme nous avons pu, les premiers, le constater *l'an passé?* C'est ce qu'il m'est impossible de pouvoir affirmer. » (*L. c.*, p. 486.)

— Le 23, 9 h. 1/2 du matin, à Torréviéja, troisième tremblement, mouvement bien perceptible. (Don Suarez.)

— Le 23 encore (heure non indiquée), à la Jamaïque, une secousse. Je lis dans un autre journal : « Des nouvelles de la Jamaïque, allant jusqu'au 26, annonçaient que le temps avait été d'une douceur remarquable, interrompue seulement par quelques pluies et *une légère secousse de tremblement de terre.* » Est-ce celle du 25 ?

— Le 24, 4 h. 20 m. du matin, à Lorient (Morbihan), une secousse de l'O. à l'E. et de deux à trois secondes de durée. Elle a été assez forte pour réveiller des gens endormis : il n'y en avait pas eu depuis celle du 1er avril 1853. On l'a ressentie à Belle-Isle, où l'on cite plusieurs secousses du NO. au SE. Après la commotion, le vent s'est calmé pendant quelques instants, puis a repris. A la Trinité en Carnac, pendant une forte tempête, à 4 h., durée vingt à vingt-cinq secondes ; direction du S. au N. (Communic. de mon neveu, M. J. Le Moine, ingénieur des constructions maritimes.)

— Le 26, entre 2 et 3 heures du matin, à Métclin (Archipel), quatre secousses assez fortes, suivies d'un vent du S. d'une grande violence.

— Le même jour, 5 h. du matin, à Sidempoean (Sumatra).

Le 26 encore (heure non indiquée), à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 27, 1 h. 15 m. du soir, à Nespes (Croatie), deux secousses du N. au S. avec bruit souterrain. Durée trois secondes. (M. Boué.)

— Le même jour, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 30, 6 h. 1/2 du matin, à Boudrum (Rhodes), une forte secousse. Les oscillations de l'O. à l'E. ont duré environ une minute. (M. Ritter.)

— Le 30 et le 31, à Nice, trépidations du sol. (M. Prost.)

— On lit dans le *Moniteur* du 22 : « Dans la vallée d'Upper Strathearn (Écosse), on a ressenti une secousse qui n'a pas été très-forte, mais qui a été accompagnée d'un bruit sourd du SO. au NE.

Avril. — Les 1er, 4, 5, 13, 14, 20, 21, 22 et 23, à Nice, légères secousses constatées par M. le baron Prost.

— Le 4, 8 h. 1/2 du soir, à Ternate. (M. Buys-Ballot.)

— Le 5, vers 1 h. du soir, à San-Francisco (Californie), plusieurs secousses.

— Le 8, 1 h. 45 m. du matin, à Rome, secousse vibrante. La veille, ouragan et dépression barométrique. (Mme Scarpellini.) — Le 8 encore, 5 h. du matin, à Port-au-Prince (Haïti), une première secousse ressentie dans tout le département. Les mouvements se sont ensuite continués jusqu'au 15. On n'a pas compté, dit-on, moins de *trente* secousses par vingt-quatre heures. La plus forte a été ressentie le 8, vers 10 h. ou 10 h 1/2 du soir. A Acquin, où l'on n'avait pas ressenti celle de 5 h. du matin, elles se sont renouvelées de quart d'heure en quart d'heure après celle de 10 h. 1/2 du soir, jusqu'au 15. Plusieurs maisons ont été endommagées. La durée de la plus longue secousse (celle que d'autres signalent comme ayant eu lieu à 10 h. du soir) n'a pas dépassé quinze à vingt secondes.

Le lieu appelé l'Anse-au-Veau paraît avoir été le plus maltraité. Là, cent vingt-quatre maisons ont été endommagées ou détruites.

Aux Cayes, on ne signale que deux fortes secousses, le 8, à 5 h. du matin, et 10 h. du soir. Des murs ont été lézardés.

Ce tremblement s'est fait sentir dans toute la république. Le flux et le reflux de la mer laissaient sur le rivage une grande quantité de poissons étourdis. Les bâtiments à l'ancre dans le port ont éprouvé des chocs sensibles. Même en mer, les navires ont ressenti les secousses.

A la date du 16, le *Travail*, journal haïtien, auquel nous empruntons ces détails, disait : « Il y a trois jours que nous sommes en repos. »

Suivant une lettre que j'ai reçue de M. Ardouin, ministre d'Haïti à Paris, les secousses se sont répétées pendant une quinzaine de jours. Elles ont été ressenties à la Jamaïque, à Cuba et dans le N. jusqu'à l'île de New-Providence.

On a constaté ce tremblement, d'une manière non douteuse, jusque dans le Maine, sur le continent.

Voici les seules dates que je trouve signalées dans les journaux :

Le 8, au point du jour et à 9 h. du soir, aux Gonaïves (Haïti), deux violentes secousses.

Le même jour (heures non indiquées), à Inagua, deux secousses violentes, mais sans dommages.

Le 9, à minuit (*sic*) et dans la matinée suivante, à Port-au-Prince, plusieurs secousses.

Le 9 encore, dans la matinée, à Santiago de Cuba, une forte secousse.

Le même jour (heures non indiquées), aux Gonaïves, deux secousses légères.

Le 10 et le 12, à Port-au-Prince, nouvelles secousses.

Suivant le *New-York Weekly Herald* du 19 mai, elles s'y renouvelaient encore au 22, mais avec moins de violence chaque jour.

Le 24, près de Saint-Nicolas Mole (*sic*), à une journée de Port-au-Prince, un navire a éprouvé une secousse très-violente.

— Le 8 encore, 10 h. du matin, près du village de Zargovo, dans le district de Kouba (Caucase), éboulement ou *éruption volcanique* (?). Suivant un habitant du village, les arbres ont été lancés en l'air à une très-grande hauteur; la terre s'élevait par monticules et retombait en mottes ou en poussière. Le témoin oculaire n'a entendu aucun bruit souterrain, ni éprouvé aucune secousse de tremblement de terre. — Il est assez difficile de juger de la nature du phénomène d'après le rapport que le *Moniteur* du 25 juin donne en extraits; toutefois, j'y verrais un éboulement plutôt qu'une éruption volcanique.

— Le 11, 7 h. du matin, à Fiume, secousse avec bruit souterrain.

— Le 12, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 15, 10 et 11 h. du soir, à Graechen, bruits subits et forts pendant lesquels le lit de M. Tscheinen a commencé à trembler. La nuit suivante, nouvelles traces évidentes de tremblements.

Nuit du 18 au 19, nouvelles traces légères de tremblements.

Dans la nuit suivante et la matinée du 20, bruits ordinaires.

Dans la nuit du 20 au 21 et dans la matinée du 21, bruit semblable à celui d'une chute d'eau.

Le 27, légères oscillations du sol.

— Le 16, 7 h. du soir, à San-Francisco (Californie), plusieurs secousses consécutives de l'E. à l'O. La dernière a été remarquablement forte.

— Le 16 encore, à Lindos, village situé à la pointe SE. de l'île de Rhodes, commencement de secousses qui sont exclusivement limitées à cette localité et sont toujours précédées d'un bruit sourd, semblable à celui d'un tonnerre éloigné. Du 16 au 30, on a compté trente-six secousses de jour et vingt-sept de nuit. Dans la journée du 22, il n'y en a eu que trois, mais plus fortes que les premières. Ce phénomène s'est reproduit plus rarement dans le cours du mois de mai.

Du 1er au 10 mai, il n'y a eu que huit secousses diurnes et sept nocturnes.

— Le 19, 9 h. du matin, à Torréviéja, quatrième tremblement; mouvement assez sensible.

Le 27, 8 h. du matin, cinquième tremblement.

— Le 20, à Wahaaij, dans l'île de Céram aux Moluques.

— Le 22, 1 h. 48 m. du soir, à Lima, secousse terrible du N. au S. et de quinze (ou suivant quelques-uns de quatre-vingts) secondes de durée. Elle a été ressentie à la même heure (vers 2 h. du soir) à Callao, à Chorillos, où elle a duré cinquante secondes, suivant une lettre d'un témoin oculaire, à Canete (au S. de Lima) et dans tout le pays aux environs, où les dommages ont été plus ou moins considérables.

Les secousses ont été très-fréquentes pendant trente-six heures consécutives, et on n'en a pas compté moins de cinquante (cinquante-deux, suivant quelques-uns) dans les premières soixante-douze heures.

Celle du 23, 6 h. 45 m. du matin, a été presque aussi violente que la première de la veille. Elles continuaient encore, mais plus légères et moins fréquentes, au départ du steamer, le 27. Toutes les maisons ont été plus ou moins lézardées, les églises ont eu leurs clochers renversés. A Manta, des arbres ont été déracinés, une colline s'est fendue et une eau fétide s'est échappée de la crevasse d'un mille de long sur plusieurs pieds de large. On ne se rappelle pas, dit-on, avoir senti de tremblement aussi terrible depuis la catastrophe de 1746. — Comme alors, cette année encore, personne, que je sache, n'a tenu note des secousses dont le journal offrirait un si grand intérêt. Des journaux ont donné les dates du 19, du 20 et du 21 pour les premières secousses.

— Le 22 encore, 7 h. 30 m. du soir, à Lidoriki (Doride). (M. Schmidt.)

— On écrit de Naples le 23 : « Les étrangers sont arrivés en assez grand nombre pour jouir du spectacle de l'éruption du Vésuve, qui dure depuis près de trois semaines et qui prend chaque jour plus de force et d'intensité. Une nouvelle bouche vient de se produire à la base SO. du grand cône, dans la direction de Torre del Greco. La lave coule sur une largeur de trente-cinq mètres, et elle a déjà envahi un espace de plus de deux cent mètres de longueur. Depuis quelques jours, une bifurcation s'est opérée dans le torrent de lave, et cette diversité fait espérer qu'il n'aura pas assez de force pour franchir l'espace qui le sépare des terres cultivées. »

— Le 26, vers 2 h. du soir, à Spinazzola (Terre de Bari), une forte secousse. Pas de dommages. (M. Pistolesi.)

— Vers le 26, le Mont-Baker (Californie du N.) était enveloppé d'un immense cercle de fumée sortant d'une issue qui existe entre les deux cônes N. et S. Pendant trois jours, la fumée se répandit abondamment dans l'atmosphère, lorsque, pendant la troisième nuit, les deux cônes disparurent, laissant le sommet de la montagne complétement nivelé et sa hauteur diminuée de deux mille cinq cents pieds.

« Cette montagne volcanique, ajoute l'auteur de cette observation, deviendra l'un des sujets les plus intéressants et les plus curieux de la côte du Pacifique, lorsqu'elle sera enveloppée par la civilisation. Elle a dix-sept mille pieds de hauteur. Elle est située à quarante milles NE. de Port-Townsend, et fréquentée seulement par les sauvages qui habitent les rares localités susceptibles de culture. Le jour viendra où d'intrépides voyageurs voudront tenter son ascension, jusqu'ici regardée comme impossible. On peut gravir le Mont-Blanc et revenir sain et sauf, mais l'on ne regarderait pas impunément dans le cratère du Mont-Baker. » (*Écho du Pacifique*, 21 mai.)

— Le 28, à Atapoepoe (Timor).

— Le 30, à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Une lettre datée de Carson-City (Washoe, Californie), le 17, dit : « Des secousses terrestres, peu prononcées mais très-perceptibles, ont été remarquées et se sont continuées pendant plusieurs heures consécutives. »

— Dans le courant du mois, à la Jamaïque, plusieurs secousses signalées par M. Élie de Beaumont, dans les *Comptes Rendus*, t. L, p. 902.

Mai. — Le 1er, dans les comtés de Guernsy, Belmont et Harrison (Ohio oriental), violente secousse qui a duré, dit le journal auquel j'emprunte ce fait, trente minutes (?). A Cambridge, Barnesville et dans d'autres villes, la population s'est sauvée dans les rues. La secousse a été accompagnée d'une averse de pierres météoriques, dont quatre, pesant de quarante à soixante livres chacune, sont tombées près de Concord et se sont enfoncées de deux pieds en terre. (*Tuscaloosa Observer,* may 25, 1860, communication de M. W. Mallet.)

— Le 1er et le 2, à Nice, nouvelles trépidations du sol, constatées par M. Prost.

— Du 1er au 10, à Lindos (Candie), nouvelles secousses.

— Le 3, à Bang-Kallang (Java), par lat. 7°2′ S., long. 110°29′ E. Tremblement (M. Buys-Ballot.)

— Le 6, 7 h. 7 m. du matin, à Salonique, une légère secousse ondulatoire, précédée d'un bruit sourd. Temps couvert et presque calme.

— Le 7, à Port-Townsend (Californie du N.), une légère secousse.

— Le 7 encore, dans la paroisse de Myrdal (Irlande), secousses à diverses reprises.

Le lendemain (ou le 9, suivant M. Pjetursson), éruption du Myrdalsjokull. Une masse énorme d'eau s'élança du cratère et se répandit sur un désert de sable entre Myrdal et Alptaver. Des habitations des paysans de Myrdal, on n'apercevait, vers l'E., que de l'eau, et l'on craignait que toutes les maisons d'Alptaver n'eussent été détruites; une pluie de cendres assez forte, accompagnée d'un bruit souterrain, augmentait encore l'inquiétude des habitants.

Le 11 et le 12, on pouvait voir très-distinctement à Reikjavick la colonne de fumée, bien que cette ville soit éloignée de plus de vingt-deux milles danois (trente suivant M. Pjetursson) du cratère, et que des montagnes de cinq mille pieds de hauteur s'élèvent entre le volcan et Reikjavick. On put même de là voir parfaitement, le soir, de grosses boules de feu s'élancer dans l'air. Fort heureusement, le vent poussa les cendres en partie sur la mer et en partie sur les glaciers au N. de Myrdalsjokull.

L'éruption dura, avec des intervalles plus ou moins longs, jusqu'au 26, sans causer de dégâts considérables. Elle s'est faite par la crevasse de Kôtlugja, dont la dernière a eu lieu du 22 juin au 18 juillet 1823 (*Comptes Rendus*, t. LI, p. 67, et *Moniteur*, 17 juillet).

— Le 8, 1 h. du matin, à Rann (Styrie), violente secousse du S. au N., de plus de deux secondes de durée.

A 7 h. du matin, nouvelles secousses, courtes, *sourdes*, et telles qu'il était impossible d'en distinguer la direction. Le bruit qui les accompagnait était encore plus fort que dans la nuit. Maisons lézardées du grenier à la cave.

— Le même jour, 11 h. du soir, à Fribourg (Suisse), une secousse.

— Le 9, 5 h. du matin, à Kumi (Grèce). (M. Schmidt.)

— Le même jour, à Banjoewangie (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 10 et le 11, à Graechen, traces de tremblement.

Le 14 et le 15, bruits ordinaires avec légers mouvements. Pendant toute la nuit du 15 au 16 et la matinée suivante, forts bruits, légers mouvements et frémissements du sol, légères oscillations et faibles secousses de tremblements de terre.

— Le 12, 4 h. 1/4 du matin, à Ternate.

— Le 13 (heure non indiquée), à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 13 au 14, dans les mines de Reinerz (commune d'Eisbach), une secousse pendant un ouragan.

— Le 16, 7 h. 1/2 et 9 h. 20 m. du matin, à Brousse, tremblements.

Le 16 encore, 5 h. 40 m. du soir (10 h. 1/2 à la turque), à Berzita, à trois heures de distance de Tirano, sur la route d'El Bassan, (Albanie), tremblement ressenti par M. Brzozowski, employé de l'administration des lignes télégraphiques de l'empire Ottoman.

« J'étais déjà dans le village, où m'avait chassé une pluie battante accompagnée de tonnerre et d'éclairs. A 10 h. 28 m. et dans l'espace de deux minutes, la foudre est tombée neuf fois, et avec les derniers éclairs, j'ai ressenti trois secousses courtes, entrecoupées, verticales, d'une durée de une, deux à trois secondes. Les assiettes tombaient des étagères suspendues aux murs de la chambre; les poutres craquaient et beaucoup de tuiles ont été brisées. Ce tremblement s'est fait sentir à Tirano, à El Bassan et jusqu'à Bérat. A El Bassan, un de nos collègues l'observait aussi. Il n'y avait pas de secousses verticales ni entrecoupées : c'étaient plutôt des chocs latéraux dans la direction du N. et de l'O., vers le S. et l'E.

» On l'a également ressenti à Lesch (Alessio, non loin de Scutari, sur la route de Tirano), mais pas vertical. La contrée de Berzita paraît donc être le point où le phénomène avait son foyer.

» Le 19, 7 h. 30 m. du soir (12 h. 17 m. à la turque), à Berzita, faible tremblement en plusieurs oscillations du S. au N. durant deux secondes.

» Il y a eu aussi un tremblement assez fort, en mai, à 3 h. de la nuit (10 h. du soir) dans les environs de Bérat; mais on n'a pas pu m'indiquer la date précise. » (Lettre à M. Ch. Ritter.)

M. Ritter, en m'envoyant une copie de cette lettre avec un croquis de la carte du pays, ajoute : « Le lac d'Ostrovo est très-remarquable; il n'a point d'issue; quelquefois les eaux s'y élèvent sans qu'il ait plu (par la volonté de Dieu, disent les vieux Turcs de l'endroit). Au milieu du lac est une mosquée qui émerge encore, mais qui est entourée de maisons à cheminées complétement submergées. Ce phénomène s'est produit peu à peu, disent les habitants. Est-ce affaissement du sol? Est-ce élévation des eaux?... Je donne des instructions nouvelles à M. Brzozowski pour vérifier s'il y a eu réellement affaissement à Ostrovo, comme cela paraît probable. » — Ostrovo est à l'E. de Bérat, à peu près à la même distance que Scutari.

— Le 20, 4 h. du matin, à Lidoriki (Doride), Aigion et Vostizza. (M. Schmidt.)

— Le 22, 6 h. 15 m. du matin, à Salonique, une légère secousse ondulatoire. Il pleuvait abondamment depuis plusieurs jours. (M. Ritter.)

— Le 22 encore, 11 h. 30 m. du soir, à Rome, secousse ondulatoire du NNE. au SSO. Trois minutes après, autre secousse légère. La veille, bourrasques. (Mme Scarpellini.)

— Le 25, 5 h. 1/4 du soir, à Constantinople, une secousse ressentie à Galata. (M. Ritter.)

— Le 26, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 28, 4 h. du soir, à Brousse, secousse d'environ douze secondes de durée. (M. Ritter.)

— Le 29, à Atapoepoe (Timor). (M. Buys-Ballot.)

— Le 31, 2 h. et 11 h. 1/2 du soir, à Brousse, deux nouvelles secousses.

Le même jour, 5 h. 3/4 du soir, à Constantinople, une secousse ressentie à Galata. (M. Ritter.)

— Dans le courant du mois (jour non indiqué), 10 h. du soir, tremblement à Bérat. (*Vide suprà*, 16 mai.)

Juin. — Le 1er, 11 h. 1/2 du matin, à Brousse, une secousse.

Le 4, vers minuit 25 m. (5 h. à la turque), à Brousse, une secousse verticale prolongée. A 8 h. du soir, une autre semblable accompagnée d'un bruit sourd.

Le 5, vers 4 h. 55 m. du soir (9 h. 1/2 à la turque), une secousse horizontale allant au SO. — M. l'ingénieur Padiano signale deux secousses, l'une à 2 h. 1/4 du matin et l'autre à 4 h. 7 m. du soir.

Le 7, vers 6 h. 1/2 du soir (11 h. 5 m. à la turque), une secousse ondulatoire, prolongée, assez forte et accompagnée d'un grondement souterrain qui fit augmenter encore la panique générale.

M. Padiano signale une secousse d'environ trente secondes de durée à 5 h. du soir.

« Depuis deux jours, écrivait-on le 10, le phénomène ne s'est plus reproduit. Les secousses n'ont pas causé de dégâts en ville; des murs seulement ont été renversés. » Sur le mont Olympe, il y a eu des éboulements considérables, et des masses de rochers, mesurant des milliers de mètres cubes, ont été précipitées dans les vallons, entraînant dans leur chute des forêts séculaires.

On écrivait à la date du 17 : « Depuis dix jours, nous sommes tranquilles, et comme les secousses ne se sont pas renouvelées, nous espérons que ces agitations souterraines se sont calmées pour le moment. »

Le 23, 5 h. 1/4 du soir, à Brousse, une *deuxième* secousse constatée par M. l'ingénieur Padiano.

— Le 2, midi un quart, à Torréviéja, sixième tremblement avec deux bruits, qui ont duré deux secondes chacun.

— Du 3 jusqu'au 12, à Nice, trépidations très-violentes et très-prolongées. « Les cristaux de mon lustre, dit M. Prost, ont presque toujours été en mouvement, et j'ai vu hier dans un journal que ces phénomènes coïncident avec les secousses éprouvées à Brousse dans la même période. » (*Comptes Rendus*, t. LI, p. 67).

— Le 3, le 5 et le 7, à Atapoepoe (Timor).

— Le 4, à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 5, minuit, à Andruvista (Péloponèse), tremblement observé par M. le docteur Krüper et communiqué par M. Schmidt.

Le 6, 2 h. 25 m. du matin, à Tripolis (Péloponèse). (M. Schmidt.)

— Le 7, 1 h. 3/4 du matin, à Graechen, tremblement peu sensible. C'est le seul que M. Tscheinen signale dans ce mois.

— Le même jour, 6 h. du soir, à Constantinople, une secousse très-sensible. A Kourou-Thesmé, la vaisselle a vibré dans la cuisine de M. l'ingénieur Ch. Ritter.

— Le 7 encore, 11 h. du soir, à Catanzaro, Nicastro et Crotone (roy. de Naples), une secousse ondulatoire sans dommages. (M. Pistolesi.)

— Le 8, 10 h. 1/2 du soir, à Torréviéja, septième tremblement, avec un bruit très-fort. A 8 h. du soir, vent ESE. un peu vif, mer calme.

— Le 14, 5 h. du soir, à Cosenza (Calabre citérieure), secousse verticale assez violente, mais sans dommages. (M. Pistolesi.)

— Le 14 et le 16, à Banda (Moluques). (M. Buys-Ballot.)

— Le 15, 11 h. 56 m. du soir, à Smyrne, une forte secousse.

— Le 16, 3 h. 5 m. du matin, nouvelle secousse moins forte que la précédente. A la suite d'un fort grondement souterrain qui a précédé le phénomène, dit M. l'ingénieur Rechad-Bey, il y a eu trois soulèvements successifs, après quoi le sol a oscillé aussi trois fois du NE. au SO. Le thermomètre marquait 26° centigrades. Il y avait 24° lors de la seconde secousse, qui n'a eu lieu que par soulèvement saccadé et sans oscillation. La force et la durée ont été aussi prononcées que pour le tremblement du 4 mars dernier. Quant à la zone de son étendue, voici les renseignements recueillis à la date du 9 juin : « Pergame, 18 lieues au N., l'a ressenti plus fort que Smyrne; Aïdin, 24 lieues au S., et Kassaba, 9 lieues à l'E., moins fort; Karabournou, 14 lieues à l'O., comme à Smyrne. »

Le 15 encore, dans la nuit, à Aïdin (Anatolie), légère secousse.

— Le 19, minuit, à Leontari (Péloponèse), tremblement observé par M. le docteur Guicciardi et communiqué par M. Schmidt.

— Le 20, 10 h. du soir, à Torréviéja (Valence), tremblement observé par don Suarez et communiqué par M. Casiano de Prado.

— Le 21, à Banjoewangie (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Le 23, vers 9 h. du soir, à Rhodes, tremblement. « La veille de la Saint-Jean, à 9 h. du soir, écrit-on de Rhodes, un fort tremblement de terre est venu jeter l'alarme parmi notre population, qui n'a pas encore perdu le souvenir des terribles phénomènes de la même nature qui l'ont éprouvée en 1857. »

M. Ritter dit seulement : « Le 23, presque immédiatement après le coucher du soleil (par conséquent peu après 7 h. 1/4), à Rhodes, secousse assez forte qui a mis en émoi toute la population de l'île. Cette secousse verticale a été suivie d'une légère ondulation du S. au N. »

Juillet. — Le 4, 6 h. 55 m. du soir, à Athènes, légère secousse pendant un orage qui a duré plusieurs heures et qui, couvrant tout le ciel, a empêché M. Schmidt d'observer la comète.

Le 5, on écrit d'Athènes : « Des secousses de tremblement de terre ont eu lieu dans la province de Calamata; mais elles n'ont occasionné que des pertes insignifiantes. »

— Le 6, 5 h. du soir, à Torréviéja, neuvième tremblement, qui n'a duré qu'une demi-seconde, ou une seconde, suivant d'autres. A 1 h. du soir, vent S. et mer calme.

— Le 12, 6 h. $^1/_2$ du soir, à Brousse, une secousse notée par M. l'ingénieur Padiano.

— Le 14, 2 h. 7 m. du matin, à Jaen (Espagne), une secousse avec mouvement trépidatoire et accompagnée d'un grand bruit : elle a duré trois secondes. La température était très-basse, l'atmosphère limpide et sereine, les étoiles brillant de tout leur éclat, la lune radiante, pas la moindre brise, calme le plus parfait dans l'air.

— Le même jour, 14, à Valparaiso, tremblement petit, mais fort. (M. Gay.)

— Le 15, 3 h. du matin, à Terréviéja, dixième tremblement : l'oscillation a duré deux secondes.

— Le 16, 11 h. 37 m. du soir, à Venise, secousse ondulatoire de l'E. à l'O., de six à huit secondes de durée. M. Boué, auquel je dois cette communication, ajoute : « Trévise, 4 h. $^1/_2$, choc. » Ce fait est-il du 16 ou du 17? S'agit-il du soir ou du matin? M. Berti n'en parle pas dans sa note sur le tremblement du 19, que je rapporte un peu plus bas.

— Le 17, dans l'après-midi, à Modène, plusieurs secousses. M. P. Zacchini écrit à M. Le Verrier : « Nous étions, avec M. le professeur Marianini, au sommet de l'Observatoire, dans le but d'étudier l'électricité atmosphérique, lorsqu'un tremblement de terre se fit sentir. La première secousse, de bas en haut, fut assez forte et accompagnée d'un bruit très-prononcé. Les trois autres secousses, plus faibles, se firent sentir dans la direction NNO.-SSE. Une autre petite secousse survint à 1 h. 44 m. 16 s. (*Nouvelles météorologiques*, publiées par la Société météorologique de France, p. 26.) — M. Berti dit 2 h. 45 m. 31 s., temps moyen, pour la première secousse, qui fut verticale, forte, accompagnée d'un bruit sourd, et suivie de trois autres chocs plus faibles. M. Pistolesi indique la direction du NE. au SO.

— Les 17 et 18, le mont Rainier ou Reignier (lat. 46°48′ N., Californie), qui a eu de violentes éruptions en 1841 et 1843, était parfaitement aperçu, dans le NE., par l'expédition des États-Unis qui, sous la direction du lieutenant Gilliss, observait l'éclipse totale de soleil, près de Steilacoom. Ce volcan ne donnait aucun signe d'activité.

— Le 18, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost.

— Le 19, 4 h. 57 m. 40 s. du soir, temps vrai, à Venise, deux secousses consécutives, assez fortes, de l'E. à l'O., selon les uns, et du N. au S., suivant d'autres. Durée totale, sept à huit secondes; pas de bruit. Le mouvement a été plus fort vers le N., à Trévise, et surtout à Valdobbiadene, où la direction fut de l'E. à l'O.; elles y furent accompagnées d'un bruit épouvantable; des cheminées y furent renversées. A Guia, village distant de trois milles, des murailles s'écroulèrent. Du côté de Pieve di Saligo et de Collalto, centre des secousses de l'année précédente, l'intensité fut beaucoup moindre. Quant à l'espace ébranlé, il s'étend de la vallée de Bellune à Rovigo, et de Vérone à Trieste. (M. Berti.)

— Le même jour, 19, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 25, 2 h. du matin, dans l'Attique. (M. Schmidt.)

— Le même jour, à Wahaay, île de Céram, dans l'Archipel indien. (M. Buys-Ballot.)

— Le 27, entre 7 et 8 h. du soir, à Torréviéja, province de Valence. (MM. Suarez et Casiano de Prado.)

— Le 31, 9 h. du matin, à la Spézia, secousse verticale et accompagnée de bruit. M. Berti fait remarquer que ce tremblement, celui du 17 à Modène et celui du 19 à Venise, ont eu lieu près des syzygies. Suivant M. Pistolesi, la secousse du 31 a été ressentie légèrement à Gênes et même à Pise.

Août. — Le 4, 6 h. 1/2 du matin, et le 7, 11 h. du soir, à Padand-Padjang, Sumatra. (M. Buys-Ballot.)

— Le 4 encore, midi 7 m., à Brousse, secousse de neuf secondes de durée, signalée par M. l'ingénieur Padiano. Le *Moniteur* des 16 et 17 août dit : « Le 4, vers 10 h. 15 m. du soir (3 h. précises à la turque), deux secousses assez fortes; elles ont alarmé la population, mais elles ne se sont pas renouvelées. » M. Padiano ne parle pas de ces deux secousses, mais il signale encore les suivantes :

« Le 7, 3 h. 21 m. du soir, une secousse faible.

» Le 9, 5 h. du matin, une faible secousse.

» Le 21, 2 h. 45 m. du matin et 6 h. 1/4 du soir, deux secousses d'environ huit secondes de durée.

» Le 25, 5 h. 3/4 du matin, une secousse.

» Le 29, 11 h. 5 m. du matin, une dernière secousse. »

On lit dans le *Journal de Constantinople*, sous la date du 24 : « Hier, vers 11 h. du matin, trois secousses ondulatoires de tremblement de terre se sont fait sentir dans notre ville. Leur direction était de l'E. à l'O., et elles ont dû être probablement beaucoup plus fortes dans le voisinage du mont Olympe et dans toute la Bithynie. » M. Ritter ne parle pas de ces secousses, qui, par conséquent, doivent être du 22. — Voyez plus bas.

— Le 4, dans la Caroline (*sic*, États-Unis), une secousse. (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, 2^{me} sér., t. X, p. 421).

— Le 5, 1 h. 1/2 du soir, par 1°11′ lat. N. et long. 28°40′ O. de Gr., à 45 milles à l'E. de S.-Paul's Rocks (Rochers de Saint-Paul, qu'on suppose de nature volcanique), le schooner le *Progress*, cap. Warre, a ressenti les effets d'un tremblement de terre. On a cru que le bâtiment avait touché sur un banc de rocher. Tout a été mis en mouvement dans le navire, et la panique a été générale. Cependant, le capitaine ayant examiné l'eau de tous les côtés, a observé qu'elle n'était point décolorée. Le mouvement a duré environ trois minutes. Le vent était du SO. et le bâtiment marchait droit au N.

— Le 7, 11 h. 58 m. du soir, à Athènes. (M. Schmidt.)

— Le même jour, dans le Kentucky (États-Unis), une secousse (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, 2^{me} sér., t. X, p. 461).

— Le 8, 4 h. du soir, à Gallipoli (Turquie), une secousse assez forte.

— Le 11, 7 h. du matin, à Fiume, fort choc, bruit souterrain.

— Le 12, à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Les 12, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 25 et 30, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost, qui signale celles du 30 comme intenses et celles du 18 comme très-intenses.

— Nuit du 12 au 13, à Graechen, plusieurs bruits de tremblement signalés, sans secousse, par M. Tscheinen.

Le 22, 10 h. du soir et dans la nuit, nouveaux bruits fréquents. A minuit, à Saint-Nicolas et à Naters, détonations souterraines très-fortes et semblables au tonnerre; les maisons ont fortement tremblé. A Graechen, on n'a remarqué qu'un vacarme souterrain sans tremblement.

Nuit du 30 au 31, à Graechen, bruits et frémissements de tremblement.

— Les 13, 15 et 20, à Deliji, rivage d'Oropos (Grèce).

Les 21, 22 et 23, dans le Péloponèse. (M. Schmidt.)

— Le 14, 9 h. ½ du soir, à Bougie (Algérie), une secousse qui n'a duré qu'une seconde.

— Nuit du 17 au 18, aux Dardanelles, secousse accompagnée d'une forte détonation. Il a fait dans cette même nuit et dans la journée qui a précédé, une chaleur des plus accablantes.

— Le 19, 5 h. du matin, à Inspruck (Bavière), une secousse de quatre à cinq secondes de durée. (M. Boué.)

— Le même jour, 6 h. du soir, à Ternate.

— Le 19 encore, heure non indiquée, au fort de Kock (Sumatra).

— Le 20, à Wahaay, île de Céram. (M. Buys-Ballot.)

— Le 22, 10 h. 15 m. du matin, à Constantinople, mouvement ondulatoire latéral, remontant le Bosphore du S. vers le N. Il a commencé insensiblement et a présenté quatre *maxima*. Sa durée a été d'environ dix secondes. « J'étais occupé à écrire, ajoute M. l'ingénieur Ritter, auquel je dois ces détails, la face tournée vers le S.; ma montre, suspendue devant moi contre le mur, s'est mise à osciller fortement; chez plusieurs de mes amis, des sonnettes ont été agitées. La secousse a été ressentie sur toute la rive d'Europe, mais je n'ai vu personne de différents points de la rive d'Asie qui eût rien remarqué, bien que de ce côté du Bosphore le mouvement ait été très-sensible et très-prolongé. Depuis plusieurs jours, nous avions un vent très-violent du NE., qui ne s'était calmé que durant la nuit du 21 au 22. Le 22, après midi, vent très-fort du NE.; calme la nuit du 22 au 23. Le 23, au matin, S., et dans l'après-midi, retour au NE., qui, le lendemain, reprenait sa violence.

» Ce tremblement a été ressenti, au même moment, à Andrinople et à Gallipoli; la secousse a été forte. A Gallipoli, elle allait du SE. au NO, et sa durée a été de cinq secondes. »

— Le 22 encore, 2 h. du soir, à Lima, tremblement avec bruit souterrain semblable au tonnerre.

Le 23, 6 h. 3/4 du matin, deux nouveaux chocs de l'E. à l'O. Ce tremblement, plus fort que celui de 1828, a été senti sur toute la côte.

— Le 23, 3 h. 50 m. du matin, à Reuth (cercle de Zwickau, Saxe), forte secousse qui a duré deux à trois secondes et s'est terminée par un choc violent, qui a ébranlé les maisons et tout ce qui s'y trouvait. Elle était accompagnée d'un roulement semblable au tonnerre et dirigée de l'O. à l'E. A Voitsberg, même heure, secousse du NE. au SO. On l'a ressentie à la même heure, de 3 h. 30 m. à 4 h. du matin, à Éger (Bohême), et dans les mines de Grunberg, Hof, Voigborg, Adorf; bruit souterrain; durée, deux à trois secondes.

Le 25, 7 h. du soir, à Éger, secousse moins forte que celle du 23.

— Le 27, 5 h. du soir, à Ternate.

— Le même jour (heure non indiquée), à Atapoepoe (Timor).

— Le 28, minuit et demi, à Wonosobo (régence de Bagelen, Java). (M. Buys-Ballot.)

— On lit dans le *Moniteur* du 26 août : Le *Times* de New-York résume ainsi les caractères de l'été de 1860, en Amérique : « ...... Il arrive journellement des tremblements de terre. La Caroline du S. en a eu un samedi; et le télégraphe nous apprend que plusieurs secousses bien distinctes ont été ressenties, mardi, dans le Kentucky. L'absence presque totale des pluies, dans les Antilles, depuis plus d'un an, et les fréquents tremblements de terre, on fait naître avec assez de raison, dans ces contrées, l'appréhension d'un ouragan destructeur... » — On n'indique pas de dates, pas même celle du journal américain.

— Par le steamer *North-Britain*, de la ligne canadienne, arrivé en Angleterre, on apprend que l'intérieur de San-Salvador a éprouvé une terrible secousse de tremblement de terre; le bruit courait que Saint-Vincent était entièrement détruit. (*Presse*, 19 août.)

Septembre. — Le 3, 9 h. $^1/_2$ du matin, à Ternate.

— Le même jour (heure non indiquée), à Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 3 encore, 3 h. $^1/_2$ du soir, dans plusieurs endroits du comté de Kent (Angleterre), une faible secousse.

— Le 5, 9 h. $^1/_2$ du matin, à Brousse, oscillations lentes; durée, cinq secondes.

A 9 h. 20 m. du soir, nouvelle secousse.

Le 7, 9 h. 55 m. du matin (3 h. 5 m. à la turque) et 9 h. 57 m. du soir (3 h. 7 m. à la turque), à Brousse, deux secousses. La deuxième du S. au N., a été accompagnée d'un grondement souterrain. (Obs. de M. l'ing. Padiano; comm. de M. l'ing. Ritter.)

— Le 8, de 6 h. à 8 h. du matin, à Graechen, bruits de tremblement à de fréquents intervalles.

Le 15, 2 h. $^1/_2$ du matin, légères secousses avec fort bruit qui, comme de coutume, ressemblait au tonnerre.

Le 21 et le 22, bruits de tremblements. M. Tscheinen a soin, dans son journal, de distinguer ces bruits (*Sausen, Surren, Tosen, Poltern*, etc.) de ceux que produisent les fréquents éboulements de rochers (*Steinschlaege*), qu'il signale toujours d'une manière spéciale, mais que je ne mentionne pas ici. (J'en citerai cependant au 6 octobre suivant.)

— Le 9, 5 h. $^1/_2$ du soir, à Cherbourg (Manche), secousse assez sensible du S. au N.

— Le 12, 9 h. du soir, à Mételin, une secousse assez forte. M. Schmidt n'en parle pas.

Le 12 encore, minuit, à Briuda (Péloponèse), tremblement observé par le docteur Krüper.

Le 14, nouveau tremblement à Briuda; on l'a senti aussi à Kalamac ou Kalamaki.

Le 16, à Kumi (Eubée). (M. Schmidt.)

— Le 12 encore, au fort de Kock (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Les 14, 15, 16, 19, 20, 21 et 22, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost, qui signale celles du 22 comme intenses et correspondant à un tremblement de terre à Brousse. — Je ne connais pas encore ce tremblement. M. Prost doit faire erreur de date.

— Le 15, 4 h. 1/2 du soir, à Brousse, secousse de deux secondes de durée.

Le 16, 11 h. 3/4 du soir, nouvelle secousse de deux secondes de durée.

Le 17, 3 h. 15 m. du matin, encore une secousse de deux secondes. (MM. Padiano et Ritter.)

— Le 15, à l'île de Banda. (M. Buys-Ballot.)

— Le 18, 1 h. 15 m. du matin, à Rome, secousse vibrante. La veille, ciel et horizon brumeux. (Mme Scarpellini.)

— Le 20, 2 h. du soir, à Torréviéja, tremblement très-fort. A 1 h. du soir, beau temps, vent SE. assez vif, mer calme.

Le 21, à Carthagène (Espagne), une secousse.

Le 22, dans la matinée, à Alméria, une secousse qui a réveillé les personnes encore endormies, fait trembler les meubles et craquer les toits. Une heure après, une autre secousse, beaucoup plus faible.

— Le 26, au fort de Kock (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 27, à Bordj-Bou-Arreridji (Algérie), léger tremblement. Les secousses ont été plus fortes à Talzmat. Des maisons se sont écroulées dans les villages de l'Oued-Sahel, tels que Tensaout et Taourirt.

— Le 30, 10 h. du matin, à San-Francisco (Californie), une légère secousse.

Octobre. — Le 1er, 5 h. 1/2 du soir, à Décima (Japon). (M. Buys-Ballot.)

— Les 1er, 2, 3, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24 et 27, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost, qui signale celles du 22 et du 27 comme intenses.

— Le 6, à Alméria, deux tremblements, le premier à 12 h. 50 m. (*sic*). La direction était du SE. au NE. (*sic*). Ils ont été de courte durée, mais très-sensibles. Jusqu'à présent on n'a pas appris qu'ils aient causé aucun dommage. (J'emprunte cette citation au journal espagnol *El Dia*, du 8 octobre, qui dit *hier* : « Ayer se sentieron...» Les journaux de la Péninsule sont, je le crois, antidatés comme les nôtres.)

Le 9, à Alméria, deux autres tremblements moins forts que ceux du 22 du mois précédent. Ils ont cependant répandu l'alarme en rappelant le souvenir des secousses désastreuses de 1804. « On croit, dit le journal espagnol, *Correspondencia de España* du 17 octobre, à l'existence d'un volcan dans le voisinage. »

— Le 6, de 9 h. du matin à 4 h. du soir, à Schwarzhorn, dans la Jongthal (vallée de Jong), plus de vingt détonations (*Steinschlaege*) produites par des éboulements de rochers. J'en ai moi-même, dit M. Tscheinen, entendu seize, de 9 h à 1 h.; elles étaient accompagnées de nuages de poussière. On entendait au reste le tonnerre du *Steinschlaege* à Schwarzhorn presque tous les jours, depuis plusieurs semaines, mais le plus souvent de 9 h. du matin à 4 h. du soir, et plusieurs fois à ces mêmes heures.

Le 7, nouveaux craquements fréquemment répétés à Schwarzhorn, et, à Graechen, nouveaux bruits sensibles de tremblement. (*Sausen vom Erdbeben*.)

Le 14, 7 h. du matin, à Graechen, mugissement (*Surren* ou *Sausen*) considérable qui s'est renouvelé à 8 h : c'était sans aucun doute un bruit de tremblement (*ohne Zweifel vom Erdbeben*).

Le 15, phénomène semblable. La nuit suivante et le 16, *Steinschlaege* à Schwarzhorn.

Nuit du 16 au 17, à Graechen, bruits fréquents souvent forts. *Steinschlaege* presque tout le jour à Schwarzhorn.

Le 18, dans la nuit (*sic*), à Graechen, légères oscillations et craquements des maisons; de même le soir.

Le 19, bruits nombreux de tremblement.

Nuit du 30 au 31, bruits semblables presque continuels; deux fois le tonnerre souterrain a été assez fort pour faire trembler le lit de M. Tscheinen.

— Le 9, 11 h. du soir, à Torréviéja, tremblement très-fort. A 1 h. du soir, thermomètre 25°; vent S.; beau temps, mer calme. Il était tombé de la pluie le matin.

Le 13, entre 9 et 10 h. du soir, à Torréviéja, fort tremblement du N. au S. Beau temps, vent de l'E. un peu vif.

Le 16, 10 h. 1/4 du soir, à Torrévieja, fort tremblement du N. au S.

Le 17, midi, à Torrévieja, dix-septième tremblement depuis le 6 janvier. Beau temps.

— Le 15, 8 h. 17 m. du matin, à Smyrne, secousse de l'O. à l'E. Le même jour, pluie et orage. — Des voyageurs venus de Denizéli (dans la vallée du Méandre, à deux cents kilomètres environ à l'ESE. de Smyrne), où il y a beaucoup d'eaux minérales sulfureuses, ont raconté à M. l'ingénieur Rechad-Bey que la secousse y avait été assez forte pour faire écrouler plusieurs maisons.

— Le 16, 7 h. 3/4 du matin, à Brousse, deux secousses d'environ trois secondes de durée.

Le 17, 0 h. 20 m. du matin, autre secousse d'environ quatre secondes, et à 1 h. 1/4 du matin, nouvelle secousse très-sensible et de six secondes de durée. (MM. Padiano et Ritter.)

— Le 17, vers 6 h. du matin, dans le Canada et le N. des États-Unis, tremblement sur lequel M. Dawson a publié une notice dans le *Canadian Naturalist*, octobre 1860, pp. 363-372. En voici le résumé, d'après l'*American Journal*, janvier 1861, pp. 150-151 :

« La direction du mouvement paraît avoir été de l'E. à l'O. Le point de plus grande intensité était au-dessous du Saint-Laurent. A partir de la Rivière Ouelle et de la Rivière du Loup, l'intensité a été en décroissant vers l'O. jusqu'à Hamilton. On l'a généralement senti dans tout le N. et l'E. de la Nouvelle-Angleterre et à l'O. jusqu'à Auburn, dans l'État de New-York. Il a été léger à Newart (New-Jersey), qui paraît être sa limite extrême vers le S. M. Dawson a recueilli les observations d'une vingtaine de localités du Canada et les a classées par longitude, en procédant de l'E. à l'O. On y remarque des différences dans le temps, mais en comparant Bic et Belleville, d'environ 9° de différence en longitude, on reconnaîtra que la différence des heures est un peu plus petite que celle qu'on déduirait des positions relatives dans deux localités. L'observation d'Hamilton, où la secousse a été faible, et qui repose d'ailleurs sur un seul témoignage, paraît présenter une erreur. En sorte que le phénomène paraît avoir eu lieu simultanément dans tout le Canada. »

Bic, 6 h. du matin, trois secousses à des intervalles de quelques secondes; le bruit a duré dix minutes.

Green-Island, 6 h. du matin.

Rivière du Loup, 6 h. Une série de secousses pendant environ cinq minutes. Un schooner y a éprouvé un choc comme s'il eût touché sur un banc de sable. Les eaux du Golfe ont été extraordinairement agitées.

Rivière Ouelle. 6 h. 15 m. Très-violent, murs lézardés et cheminées renversées, principalement dans les lieux bas.

Éboulements, près de la baie Murray, 5 h. 30 m. Violent. Cinq autres secousses faibles dans un court intervalle; une autre à midi et une encore à 5 h. du soir. C'est le seul endroit où ces dernières secousses aient été mentionnées; mais l'heure de la première est probablement une erreur, car à la baie Saint-Paul, tout près des Éboulements, l'heure indiquée s'accorde assez bien avec celle des autres localités.

Baie Saint-Paul, 5 h. 50 m. Secousse violente, cheminées renversées.

Saint-Thomas (Montmagny), 6 h. Deux secousses.

Saint-Joseph de la Beauce, 6 h. 10 m.

Québec, 5 h. 50 m. Plusieurs secousses violentes, notamment dans les parties basses de la ville et dans les environs, mais moins qu'à Rivière Ouelle, etc.

Leeds (Mégantic), de 6 h. 10 m. à 6 h. 15 m.

Richmond, 5 h. 45 m.

Trois-Rivières, vers 6 h. Secousses pendant deux minutes.

Granby, vers 6 h.

Saint-Hyacinthe, 5 h. 45 m. Trois secousses qui ont duré plus d'une minute; maisons endommagées.

Maskinonge, 6 h. Secousses pendant plus d'une minute et supposées du N. au S.

Montréal, 5 h. 50 m. Deux ou trois secousses, plus sensibles dans la montagne que dans le pays bas.

Saint-Martin, île Jésus, 5 h. 55 m. Le docteur Smallwood a constaté deux fortes secousses distinctes ; l'ondulation était de l'E. à l'O. Baromètre 29^{p}964, thermomètre 40°3, vent NE. Ciel nuageux.

Cornwall, 6 h. — Prescott, 5 h. 30 m. — Belleville, 5 h. 30 m. Une secousse. — Hamilton, 5 h. 45 m.

« Partout, ou presque partout, le tremblement a été précédé d'un bruit sourd qui a diminué graduellement après le passage de l'onde séismique. La différence de durée attribuée aux secousses paraît tenir à ce que plusieurs observateurs ont confondu dans leur appréciation la durée du choc, celle du bruit souterrain et celle des oscillations des bâtiments; il est probable aussi que plusieurs personnes ont pris deux ou trois secousses pour une seule.

» Tous les observateurs s'accordent à dire que le bruit a précédé la secousse et qu'il s'est prolongé encore après le mouvement du sol, et que la première secousse a été la plus violente; on a aussi généralement remarqué qu'elle a été plus forte dans les lieux bas que sur les éminences rocheuses. »

L'auteur entre ensuite dans des considérations théoriques; quoiqu'il nous fasse l'honneur de nous citer, nous ne les reproduirons pas.

Nous ajouterons, d'après le *Moniteur* du 13 novembre, les détails suivants empruntés au *Courrier du Canada* et que nous ne trouvons pas dans l'*American Journal :*

« Dès 5 h. 20 m., quelques légères secousses s'étaient déjà fait sentir en quelques endroits; mais elles avaient été si peu sensibles que peu de personnes s'en étaient aperçues. Ces secousses se succédèrent par intervalles jusqu'à 5 h. 50 m. qu'elles redoublèrent d'intensité. Quelques personnes prétendent avoir eu connaissance d'une secousse vers 2 h. »

A Saco (Maine), il y a eu une forte secousse. A London et à Kingston, on ne s'est aperçu de rien.

Une lettre publiée dans le *Times* du 6 décembre donne la date du 16. L'auteur de cette lettre était à *Grosse Isle;* il fut réveillé à 6 h. 8 m. du matin par un bruit semblable à celui d'un convoi de chemin de fer et par les oscillations de son lit, qui fut fortement secoué; il a distingué deux secousses; le bruit a duré au moins trois minutes. Sa maison, à Mount-Murray, a été considérablement endommagée. L'eau de la rivière a été fortement agitée; elle s'est élevée et a baissé de trois pieds pendant les secousses. — La date mensuelle est évidemment erronée.

— Le 18, 1 h. ½ du matin, à Constantinople, deux secousses assez fortes du S. au N.

— Le 20, 0 h. 55 du matin, à Alger, tremblement assez fort, annoncé par un bruit analogue à celui d'une violente rafale qui serait suivie d'une explosion considérable. Mouvement de bas en haut.

— Le 20 encore, 9 h. ½ du soir, à l'île Barbadoes, une secousse assez forte. L'auteur de la lettre à laquelle j'emprunte ce fait, dit avoir été renversé avec son fauteuil dans lequel il était assis.

— Le 21, à Prévesa (Épire), secousse du N. au S. sans dommages.

— Le 26, à Ayer-Bangies (Sumatra).

— Le 29, 8 h. du soir, à Padang-Padjang (Sumatra.) (M. Buys-Ballot.)

— Nuit du 31 octobre au 1^er^ novembre, à Fort-de-France (Martinique), tremblement plus fort que tous ceux qu'on y a éprouvés depuis plusieurs années. Il n'a cependant causé aucun dommage.

Novembre. — Le 2, 4 h. du matin, à Torréviéja, une secousse.

Le 6, 7 h. du soir, et le 11, 11 h. ¼ du soir, une secousse chaque jour.

Le 25, 5 h. ¼ du matin, trépidation du N. au S.

Le 28, 6 h. du soir, une secousse faible, et à 11 h. une dernière secousse. (D. Suarez.)

— Le 2, à Sidempoean (Sumatra), par lat. 1°22′ N. de long. 97°1′21″ E.

— Le 6, soir et matin (*sic*), à Graechen, bruits de tremblement.

Le 7 et dans la nuit, traces de tremblement, bruits et murmures.

Le 28 et le 29, bruits semblables, fréquemment répétés.

— Nuit du 8 au 9 (v. st.?), dans la forteresse de Maranowsk (Caucase), tremblement prolongé pendant lequel ont eu lieu six secousses, les unes plus fortes que les autres. Dommages peu considérables.

— Le 9, au fort de Koch, et le 10, à Ayer-Bangies (Sumatra). (M. Buys-Ballot.)

— Le 15, 9 h. 56 m. du soir, à Smyrne, légère secousse. Impossible d'apprécier le sens de l'oscillation, qui paraissait avoir Smyrne pour centre, et ne s'est fait sentir dans les villages environnants que sur un rayon de cinq lieues. Une forte averse et un vent du nord glacé ont suivi immédiatement la secousse. (Lettre de Rechad-Bey à M. Ritter.)

— Le 16, 9 h. 1/4 du matin, à Brousse, secousse d'environ trois secondes de durée.

Le 21, 11 h. 1/4 du soir, nouvelle secousse de deux secondes.

Le 22, 9 h. 3/4 du soir, autre secousse de trois secondes.

Le 25, 11 h. 1/4 du soir, dernière secousse de deux secondes. (MM. Padiano et Ritter.)

— Les 16, 17, 18, 24 et 25, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost, qui signale celles du 25 comme intenses.

— Le 24, 1 h. 1/2 du matin, à San-Francisco (Californie), une légère secousse qui a réveillé plusieurs personnes.

— Le 26, 9 h. 3/4 du matin, à Buitenzorg (Java). (M. Buys-Ballot.)

— Par l'*Atrato*, qui a quitté Saint-Thomas le 29, on a su qu'il y avait eu à Guayaquil un violent tremblement de terre.

Décembre. — Le 1er, aux îles Sandwich, inondation considérable, pendant laquelle il y aurait eu une éruption sous-marine, suivant le *Journal du Havre.* Voici ce que je lis dans l'*Écho du Pacifique* du 1er janvier 1861 : « Le navire *Frances Palmer* est arrivé d'Honolulu avec des dates du 8 décembre. Le *Palynesian*, journal du pays, contient les nouvelles suivantes : A la suite d'un jour serein, la mer s'est tout à coup gonflée exceptionnellement ; elle a fait invasion dans le port de Kahului, qu'elle a inondé par une crue de huit pieds d'eau au-dessus du niveau où s'arrêtent d'ordinaire les hautes marées. Plusieurs *fences* ont été détruites ; heureusement on n'a point eu à regretter de sérieux dommages. Un peu plus tard, bien que la mer fût en heure d'être pleine, les eaux de la baie étaient basses et bouillonnantes. Le temps s'était remis au beau et le vent au calme. — A Maliko, l'eau s'est élevée jusqu'à la hauteur d'une petite vallée, où elle a inondé un groupe d'habitations occupées par des indigènes. Toutes, sauf une seule, ont été renversées. Comme ce phénomène s'est accompli graduellement, les habitants avertis ont eu le temps de fuir. Personne n'a péri. » — Je lis encore dans l'*Écho du Pacifique*, numéro du 11 janvier : « On a eu à regretter de graves dégâts causés aux propriétés des îles Maui et Molokai, par l'inondation du 1^er^ décembre. » — Il n'est nullement question d'éruption sous-marine, ni de tremblement de terre. Il s'agit probablement d'un fort ras de marée. Ce phénomène, d'origine encore inconnue, n'est pas rare aux îles Sandwich.

— Le 1er, à Graechen, frémissement du sol.

Le 6, un fort bruit de tremblement, et d'autres moins violents à divers intervalles.

Le 16, 9 h. $^1/_2$ du soir, une légère secousse, précédée de nombreux bruissements et craquements dans le jour.

Le 18, 10 h. du matin, bruit considérable comme celui d'un incendie ou d'un torrent.

Le 29, 9 h. du matin, bruit considérable qui a fini brusquement.

Le 30, bruit sourd, avec le même caractère que celui du 18. Dans la nuit, j'ai aussi entendu, du côté de l'O., le tonnerre des avalanches, dit à la fin M. Tscheinen, qui, je le répète, distingue avec le plus grand soin le caractère et la nature des divers bruits qu'il signale.

— Le 2, 4 h. 27 m. du matin, à Smyrne, très-forte secousse. Une demi-heure auparavant, atmosphère calme; puis une forte brise du N.-E. se lève, le vent cesse tout à coup, et l'on ressent ce grondement souterrain qui précède d'ordinaire les tremblements de terre; un quart de minute après, forte oscillation de l'E. vers l'O., immédiatement suivie d'un fort tremblement qui semblait venir de bas en haut. Ce tremblement a donné trois secousses allant en s'affaiblissant graduellement. On a senti ce tremblement à Magnésie (8 lieues à l'E. de Smyrne) : il a été très-fort à Kutaïah (280 kilomètres à l'E. de Smyrne), où il a renversé plusieurs maisons et des murs de clôture. Il a aussi été très-sensible dans l'île de Chio. (MM. les ingénieurs Rechad-Bey et Ritter.)

— Le même jour, 1 h. du matin, à Corinthe, tremblement observé par M. Schmidt.

— Le 2 encore, 9 h. 3/4 du matin et 10 h. 1/2 du soir, à Brousse, deux secousses de deux secondes de durée. (MM. Padiano et Ritter.)

— Le 3, à l'île de Samos, un fort tremblement. (M. Schmidt.)

— Le 3 encore, à Erzéroum, fort tremblement, qui cependant n'a pas causé de grands dégâts. (M. Ritter.)

— Le 7, un peu avant minuit, à Wiesbaden (bassin du Rhin), une faible secousse.

— Les 8, 9, 10, 17 et 18, à Nice, trépidations du sol constatées par M. Prost.

— Le 14, éruptions volcaniques au Japon. — Le 12, le *Granada*, bateau de la Compagnie péninsulaire, quitta la Chine pour se rendre à Yédo. Le 14, il était en vue de terre. « Ce n'étaient d'abord que des rochers, écrit un jeune officier de l'armée française, une suite d'îlots qui prolongent vers le S. la pointe de l'île en une longue ligne de récifs; puis ce furent les terres du détroit de Van Diemen et le cap Tchitchakoff. C'était le commencement du Japon avec sa nature tourmentée et volcanique. Presque tous ces îlots sont des rochers nus et à pic, et deux d'entre eux sont des volcans en éruption. C'était la première fois que je voyais ce dernier spectacle et je le dévorais des yeux, comme bien tu penses. Un pic immense, isolé au milieu de ces îlots, se présentait devant nous avec ses roches escarpées et ses bords inaccessibles, vomissant des tourbillons d'une fumée épaisse qui de loin lui faisait comme un panache, mais qui de nuit ne fut pas lumineuse. »

Le 17, le *Granada* entra dans la baie de Yédo.

Ces deux îlots paraissent être ceux de Tanéga-Sima, qu'on représente ordinairement comme une simple solfatare, et de Iwo ou Jewo-Sima qui, du temps de Kæmpfer, en 1691, lançait déjà de la fumée et qui brûle continuellement. Je ne sais pas quel peut être le pic immense dont l'auteur parle en dernier lieu.

Après avoir décrit la manière dont les Japonais construisent leurs maisons, qui sont de bois et qui n'ont pas plus d'un étage au-dessus du rez-de-chaussée, l'auteur de la lettre ajoute : « Ce genre de constructions si légères et posées sur le sol comme une guérite de factionnaire, sans aucune espèce de fondations, n'est pas ici une fantaisie, mais il a sa raison d'être dans des tremblements de terre si fréquents, qu'il se passe, dit-on, rarement une semaine sans qu'on en ressente quelque secousse plus ou moins forte. » — Cependant, l'auteur, qui a séjourné dans le port européen de Kanagawa, baie de Yédo, jusque dans les premières semaines de janvier 1861, ne paraît pas en avoir éprouvé; du moins il n'en mentionne aucune.

— Le 22, 2 h. 1/4 du matin, M. Bombonnel, étant embusqué près de Matmata (limite du petit désert, Algérie), ressentit un tremblement de terre comme il n'en avait jamais éprouvé jusque-là; cette secousse se composa de deux oscillations du N. au S. à deux secondes d'intervalle. Puis, une seconde après, éclata une forte détonation, comme un coup de tonnerre répercuté, prodigieusement augmenté en intensité de son par les mille échos des montagnes. M. Bombonnel fut remué aussi violemment par terre que si, étant à l'affût sur une branche, l'arbre venait à être vigoureusement agité par le vent. Il déclare qu'il a bien souvent senti des secousses terrestres, mais aucune qui fût comparable à celle-là. M. Bombonnel à constaté l'heure du phénomène à la manière des chasseurs nocturnes, en tâtant les aiguilles de sa montre avec les doigts.

— Le même jour 22, dans la matinée, à Santiago (Chili). (M. Gay.)

— Le 26, 10 h. du soir, à Malkau, Tschernowitz, Redschitz, Korbitz près de Kraaden (Bohême), un choc avec une détonation semblable au tonnerre et plusieurs chocs forts et ondulés; oscillation de l'aiguille aimantée; le tremblement ne s'est pas étendu sur un très-grand rayon. (M. Boué.)

— Le 27, 7 h. 1/2 du soir et le 28, 5 h. du matin, à Décima (Japon). (M. Buys-Ballot.)

— Dans les premiers jours du mois, à Saint-Domingue, plusieurs secousses plus ou moins fortes. (Lettre de M. B. Ardouin, ministre d'Haïti près du gouvernement français.)

— Une correspondance de Gallipoli (Turquie), en date du 21, dit que, depuis quelques jours, on y ressent des secousses fréquentes, mais presque imperceptibles. (M. Ritter.)

— On écrit de Shanghaï, en date du 5 décembre : « Le ministre anglais au Japon, M. Alcock, est absorbé dans ce moment par un voyage d'agrément au fameux volcan de Tonsiama (?), dans l'intérieur de Nippon (*Presse*, 12 février 1861). » En apprendrons-nous quelque chose?

— Dans un article sur l'île d'Ometepe et l'isthme de Rivas, on lit : « Rivas est à moitié en ruines et porte la double marque de la destruction par les tremblements de terre et par les discordes civiles. Rivas a souffert de ces deux fléaux, il n'y a pas encore longtemps » (*Moniteur*, 10 octobre 1860).

ERRATA

à la note de M. Alexis Perrey, sur les tremblements de terre en 1859.

1843. Mai *Au lieu de :* Le 20, *lisez :* le 21.
1845. Mars. » Le 18, » le 20.
1848. Juillet. » A Tahiti, *lisez :* — A Tahiti.
(Sans date mensuelle). *Au lieu de :* Du volcan d'Asatcha qu'il, *lisez :* Du volcan d'Avatcha qu'il.
1852. Avril. *Au lieu de :* vers le NS, *lisez :* N.—S.
» » Catham, *lisez :* Cotham.
Août. » — D'épais nuages, *lisez :* — En août, d'épais nuages.
Octobre. » Asatcha, *lisez :* Avatcha.
1854. Février. » Kljutochewskaja, *lisez :* Kliutschewskaja.
Septembre. » Savello, *lisez :* Lavello.
» » — Le petit, *lisez :* — En septembre, le petit.
1855. Mai. » Asatcha, *lisez :* Avatcha.
Septembre » — Dans la province de Victoria, *lisez :* — En septembre, dans la province de Victoria.
1858. Avril. » Luancan, *lisez :* Licancan.
» A la fin du supplément et dans les deux dernières lignes. *Au lieu de :* Longitude, *lisez :* Latitude
1859. Janvier. En note. *Au lieu de :* Jeittelis, *lisez :* Jeittelès.
» La ligne suivante. *Au lieu de :* lui, *lisez :* ici.
» Dans l'éruption du Mauna Loa. *Au lieu de :* On ne peut donc douter *qu'il* ne se soit formé, *lisez :* que la matière fluide ne se soit formé....
» Même alinéa, *au lieu de :* Moknaweoweo, *lisez :* Mokuaweoweo.
Février. *Au lieu de :* Le 1^{er}, 7 h., *lisez :* Le 1^{er}, 6 h.
12 avril. » Puis 0 h. 3 m., » Puis 0 h. 8 m.
Avril encore. » Le 25, minuit, *lisez :* Le 23, minuit.
Novembre. » Le 21, *lisez :* Le 20.

BRITISH MUSEUM
NATURAL HISTORY.

TABLE

DES

MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME XIV.

1. De l'influence de la civilisation sur la poésie; par M. Ferdinand Loise.

2. Mémoire sur le calcul des variations; par M. Steichen.

3. Note sur les tremblements de terre en 1860, avec suppléments pour les années antérieures; par M. Alexis Perrey.

BRITISH MUSEUM
NATURAL HISTORY.

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tome I à XIX; *collection* in-4°. — *Mémoires* de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, t. XX à XXXIII; in-4°. — Prix : 8 francs par volume, à partir du t. X.

Mémoires couronnés par l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tome I à XV; in-4°. — *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers,* publiés par l'Académie royale des sciences et des belles-lettres de Bruxelles, tome XVI à XVIII; in-4°. — *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers,* publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, tome XIX à XXX; in-4°. — Prix : 8 francs par volume, à partir du tome XII.

Mémoires couronnés et autres Mémoires, *collection in*-8°, tome I à XIV. — Prix 4 francs par volume.

Annuaire de l'Académie, 1re à 29me ann. 1835-62; in-18. Fr. 1,50.

Bulletins de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tome I à XII; in-8°. Prix : 4 fr. par vol. — *Bulletins* de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, tome XIII à XXIII. — 2me série, tome I à XIII; in-8°. — *Annexes* aux *Bulletins* de 1854, 1 vol. in-8°. — Prix : 4 fr.

Bibliographie académique, ou liste des ouvrages publiés par les membres, correspondants et associés résidents. 1854; 1 vol. in-18.

Tables des Mémoires des membres, des Mémoires couronnés et des savants étrangers (1816-1857). 1 vol. in-18; 1858.

Tables générales et analytiques du recueil des Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, comprenant les tomes I à XXIII, 1re série (1832-1856). 1858; 1 v. in-8°.

Catalogue des livres de la bibliothèque de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 1850; 1 vol. in-8°.

Commission pour la publication des monuments de la littérature flamande.

Der Naturen Bloeme van Jacob Van Maerlant, publié par M. Bormans, tome Ier, 1857; 1 vol. in-8°.

Rymbybel van Jacob Van Maerlant, publié par M. J. David, tomes I, II, III et Glossaire, 1858-1860; 4 vol. in-8°.

Alexander Geesten van Jacob van Maerlant, publié par M. Snellaert, tome Ier, 1860, 1 vol. in-8°.

Commission royale d'histoire.

Collection de Chroniques belges inédites, publiée par ordre du Gouvernement; 25 volumes in-4°.

Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire, ou Recueil de ses Bulletins, 1re série, 16 vol. in-8° (1837-1849). — 2me série, 12 vol. in-8° (1850-59). — 3me série, tomes I à III (1860-62).

Annexes aux *Bulletins,* 6 volumes in-8°. — Tables générales des Bulletins de la 1re série, par E. Gachet. 1 vol. in-8° (1852).